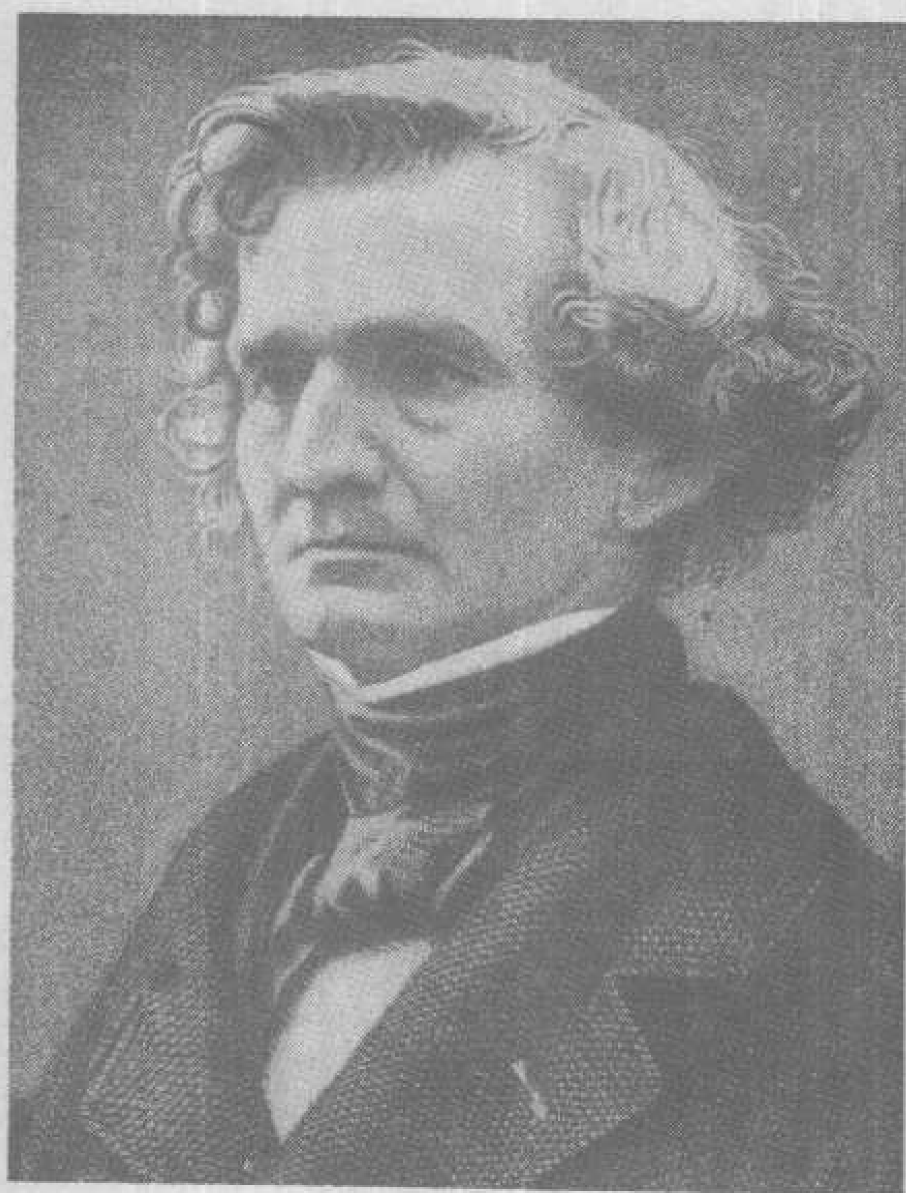
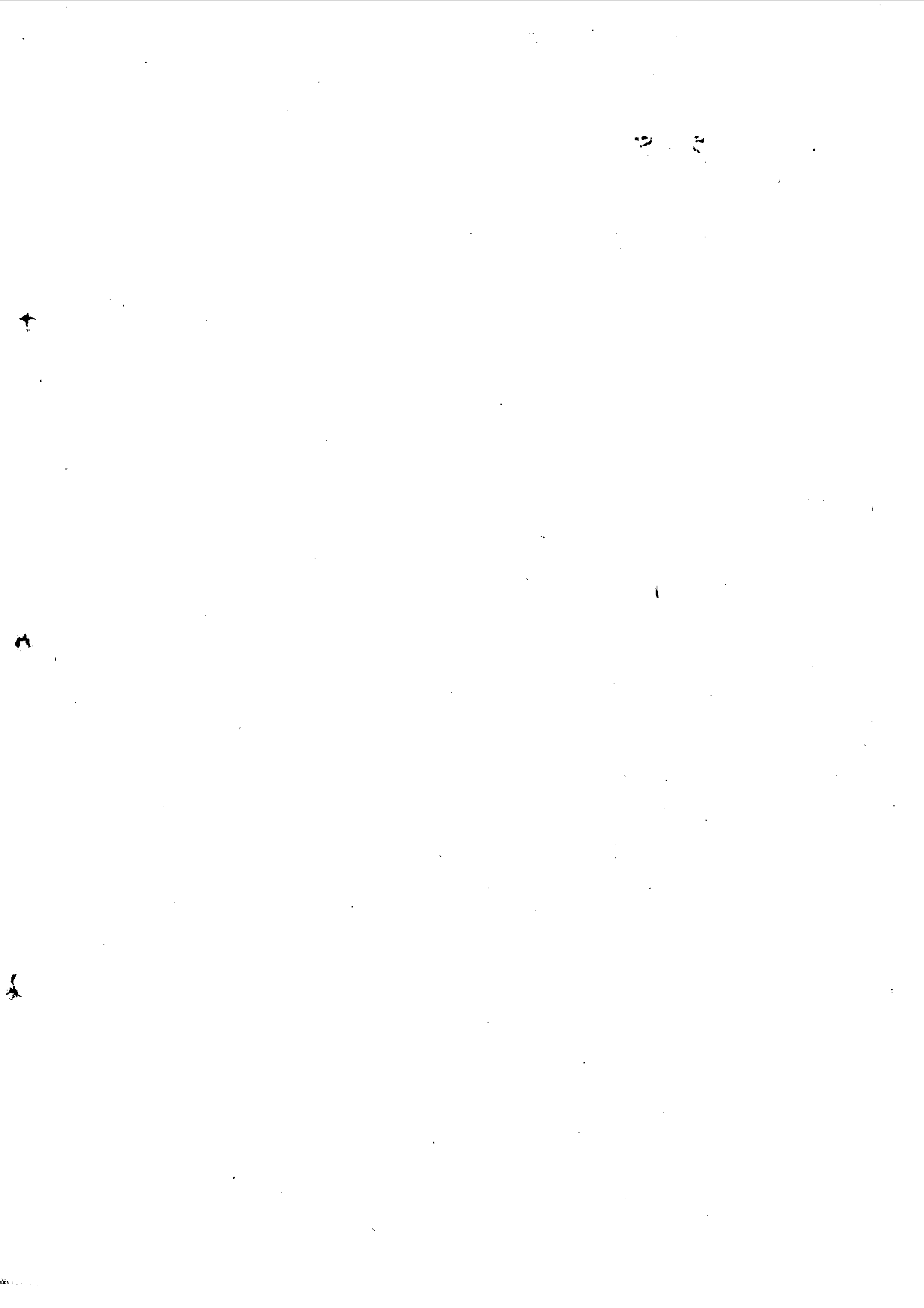
目錄

白里奥士……一
華格納……七一
「席格夫里德」……七三
「楚斯坦」……九五
聖桑……一〇一
丹狄……一一九
理查·司特勞斯……一四七
呼果·沃爾夫……一七五

皮若西……二〇七
得布希……二一七
「柏萊士和馬麗莎達」……二一九
論法德音樂……二三一
譯後記……二五九



白里奧士像



一

如果說沒有一個音樂家像白里奧士那樣不被人了解，彷彿是故作奇論。這世界以爲是了解他的。喧赫的令譽環匝了他底本人和他底作品。音樂的歐洲曾經慶祝過他底生辰百年紀念。德意志向法蘭西爭取哺養和形成他天才的光榮。俄羅斯，她那祝捷式的歡迎曾經安慰了他遭受的巴黎底冷淡和敵視㊀，透過柏來凱若㊁底聲音，說他是『法蘭西有史以來的惟一的音樂家』。他重要的作品經常在音樂會裏演奏；它們有些是具備了雅俗共賞的絕好素質；更有一些是極大衆化的。很多著作是爲他撰寫的，連他本人也被不少作家所描摹，所論列。他普遍得連他底容顏也不例外；因爲他底容顏，像他底音樂一樣，是這樣的純樸動人，匆忙的一瞥，便顯示出他底特徵給你。沒有雲翳掩蔽了他底心靈和它底創造物，它們不像華格納底，無需了解的指引；它們似乎沒有隱匿的含義，微妙的神祕；第一次的印象就是永久的，誰都可以立刻成爲它們底友人或敵人。

這是頂糟的；人們想像他們可以略無困難地就能了解白里奧士。意旨底曖昧傷害一個藝術家還次於貌似的透澈；蒙在煙霧裏的會永成誤解，誰想去了解，誰至少得經過求真的歷

程。在一個有明朗設計和強烈對比的作品裏存在着這麼的深邃，綜複——存在於一位文藝復興時代意大利偉大的明朗的天才裏，會和存在於林布蘭㊂艱困的心靈裏，存在於北國底冥黯裏一樣——畢竟是不常有的事情。

那是第一個陷阱；但在對白里奧士了解底試探裏，還有比這更多的使我們失足的陷阱哩。去認識這個人，誰都得破除一堵偏見和迂氣的，傳統和假道學的高牆。簡單地講吧，如果誰希望從罩覆了白里奧士作品將近半世紀的塵埃裏，把它們解放出來，誰就得完全擺脫對於它們的一切流行觀念。

最重要的，不要造成拿白里奧士和華格納對比的謬誤，既不必為了這位德意志底欽定神㊃犧牲了白里奧士，也不必勉強地試着把他們調和。因為這裏有用華格納學說來譴責白里奧士的人們；也有不喜悅這種犧牲，把他變成華格納底一個先驅者，或是大哥之類的，他底

㊀ 原註：「而你，俄羅斯，曾經拯救了我……」（見白里奧士回憶錄，*Mémoires*, 1897 Calmann-Lévy 版）卷二，三五二頁。

㊁ Mily Alexoivitch Balakirow (1837-1910)，俄名鋼琴家。

㊂ Rembrandt (1606-1669)，荷蘭大畫家。

㊃ Odin，北歐神話里的主神，此處喻指華格納。

使命是爲了比自己更偉大的一位天才來肅淸一個方向，準備一條道路的。沒有什麼比這更虛僞的。去了解白里奧士，必須擺脫拜壘特㊀催眠似的影響。雖然華格納可能曾經從白里奧士那裏學習了一些什麼，但這兩位作曲家是全然不同的；他們底天才，他們底藝術是絕對相反的，各自在殊異的田畝裏耕犂着他底犂溝。

古典的誤解全然危險。這話我是指着如今依然滋長在批評家中間的，一種墨守往古和要把藝術拘禁在狹隘的限制裏的迂想而言的。誰沒碰着過這些音樂監察官？他們會躊躇滿志地告訴你樂曲該進行到好長，哪兒該停，什麼可以表現，什麼不可以表現。他們本人常不是音樂家。但這算什麼呢？他們會不援引過去的例證嗎？過去！他們自己也難於了解的一堆著作。同時，音樂，由於它不斷的茁長，證實了他們學說底撒謊，擊碎了這些薄弱的障礙。但他們沒看到，也不想看到；因爲他們不能讓他們自己前進，他們便否認了進步。這一類的批評家不會善意地去想一想白里奧士戲劇的，描摹的交響樂。他們如何能賞識這十九世紀最大膽的音樂成就？這羣可怕的腐儒和只有在藝術壽終正寢之後，他們纔會了解的藝術底保護人，是不受約束的天才底頑敵，比一羣無知的人更會傷害了他。因爲在像我們這樣音樂教育不發達的國家，在強有力的，而只是半知半解的傳統面前，怯懦是偉大的；誰有破壞它的大膽，不用判斷就會遭受譴責。如果不是白里奧士在古典音樂的國度，德意志——如他自己稱

之爲『德爾斐神祇』，「Germania alma parens」（「乳母德意志」）㊁——取得連繫，我懷疑他會獲得法國古典音樂愛好者底任何尊敬嗎？德意志一些新派從白里奧士獲得了靈感。他所創造的戲劇交響樂，由李士特在德意志形式中繁衍起來；現代德意志最有名的音樂家，理查•司特勞斯是受他影響的；菲力克司•溫加特勒，那和查理•馬赫白編訂白里奧士全集的人㊂，曾經很够大膽地寫道：『不管華格納和李斯特，如果白里奧士不誕生，我們不會有今天的。』此種來自一個傳統國家的意想不到的擁護，把古典傳統的宗派弄混亂了，於是白里奧士底朋友們紛湧而至。

但這裏有一個新的危險。雖然比法蘭西要音樂化的德意志會在法蘭西之前承認白里奧士音樂底偉大和新穎，但可懷疑的是以德意志的天性能完全了解一個素質是這樣地法蘭西的靈魂嗎？可能白里奧士一切表面的，明確的新穎是會被德意志人所欣賞的。他們喜愛安魂曲

㊀ Bayreuth，德巴伐里亞省的小城，華格納一八七二年至此，後卽在此上演其組歌劇。故華格納理想亦稱拜魯特理想。

㊁ 原註：見回憶錄卷二，一四九頁。譯者按 Delphi 係希臘小島名，古希臘人在此島建有阿坡羅神廟。

㊂ Franz Liszt (1811-1886)。匈牙利鋼琴家，作曲家。Felix Weingartner (1863—) 德作曲家，指揮家。Chales Théodore Malherbe (1853-1911)，法批評家，歷史家。

(*Requiem*)勝於羅米歐(*Roméo*)。像理査・司特勞斯之流會爲那全無意義的作品，像李耳王序曲(*Ouverture du roi Lear*)所吸引的；像温加特勒之流爲了特重，必然會選出像幻想交響樂(*Symphonie fantastique*)和哈羅德(*Harold*)一類的作品，並且誇張它們底重要。但他們並不能感覺他內在親切的那些素質。華格納曾經在韋伯㊀底墳上說：『英吉利了解你，法蘭西羨慕你，但只有德意志是愛你的；你是他底骨肉，他生命史上光榮的一天，她温暖的一滴血，她心靈底一部分……』他這話可以適用於白里奧士；一個德意志人能眞愛白里奧士，正如同一個法蘭西人愛華格納或韋伯一樣困難。因此，誰都必得對無成見地去接受德國人對白里奧士的判斷加以審愼。因爲這裏也潛伏了新誤解的危機。你於是明白白里奧士底反對者和贊詡者是如何有礙於我們去求眞了。讓我們把他們遣散吧。

現在我們已經抵達我們困難底終點了嗎？還沒有。因爲白里奧士是最變幻的人，沒有誰再比他令人們易於估計錯誤的了。我們知道他寫了很多關於音樂和他自己生活的文字，我們知道在他鋒利的批評裏，在那可愛的回憶錄裏，他顯示出如何的機智與透澈㊁。誰都以爲這樣一位有想像，有技巧的，在批評時慣於表達感情每一陰影的作者，是會比悲多芬或莫札特較正確地告訴我們他對於藝術的理念的。但事實並不如此。正像過多的光會盲目一樣，過多的睿智會隱匿了解。白里奧士底心靈自現得太詳盡了；它透過太多的小孔反射出光來，但卻

沒能把它自己集中成爲一道強烈的，足以表明他底力量的光芒。他不知道如何控制他底生命和他底作品；他並沒想去控制它們。他是浪漫天才底現身，一股不自覺他踐踏過的路途的無可拘束的力。我不願多說他不解他自己，但必然地他錯過了解他自己的時機，他讓他自己隨着偶然的機會飄蕩㊂，像一位斯堪的那維亞老海盜樣，睡在船艙裏，凝望着長空；他夢想，呻吟，笑，把自身委之狂熱的幻想。他以他底熱情生活的不固定，正如同他以他底藝術生活一樣。在他底音樂裏，他底音樂批評裏，他常自我矛盾，游移，走回頭路；他不能確解他底感情和他底思想。他靈魂裏有詩，卻努力去寫歌劇；卻時或欽慕格魯克，時或欽慕美雅貝

㊀ Carl Maria Friedrich Ernst Weber (1786-1826)，德浪漫派作曲家。

㊁ 原註：白里奧士底文學作品是頗不勻稱的。在一些絕美的章節邊旁，我們發現一些可笑的誇張的感傷，以及一些缺乏良好興味的東西。但他有一種自然的風格的天稟，他底寫作是強有力的，充滿了感情，特別是到他後半生的時候。新年會（Processions des Rogations）是常被人從回憶錄里徵引的；他有些歌詞，特別是在幼年基督（L'Enfance du Christ）里，在推耶城民（Les Troyens）里的，是用一種美麗的語言，和一種精緻的韻律寫成的。他底回憶錄，就大體說，是一本藝術家所寫的最可愛的書。華格納是一個詩人，但作爲散文家，白里奧士又比他超越的多。可參閱莫里洛（Paul Morillot）論著作家白里奧士一文（一九〇三年 Grenhole 版）。

㊂ 原註：「機會，這不可知的上帝，在我底生活里，佔下這樣大的部分。」（見回憶錄卷二，一六一頁）。

耳。他有一種大衆化的天才，但他卻輕視羣衆。他是一個大膽的音樂革命者，但任何人想從他那裏取得這音樂運動底控制力量，也都可以取得。更糟的是：他又否認了這運動，將脊背朝向未來，自已重回返到過去裏；爲了什麼理由呢？他常不能自知。熱情，痛楚，一再反覆，受傷的驕傲——這些比生命上嚴肅的事件更影響了他。他是一個和自己戰鬬的人。

隨後拿華格納和白里奧士對比吧。華格納也曾爲強烈的熱情所激動，但他卻常能做自己的主宰，他底理性保持住不讓他心靈底暴風雨，或是世界底暴風雨，不讓愛底痛苦，或是政治革命底鬬爭所搖撼。他用他底經驗，甚至他底錯誤爲他底藝術服務；他在沒實踐他底學說之前，他先把他底學說寫下；當他確信自己的時候，當航路在他前面很清晰的時候，他纔開始啓椗。但想一想華格納由於他寫出來的志向底宣示，由於他辯詞底磁力獲得了好多的效果吧。在巴伐里亞國王沒聆聽他音樂以前，是他底散文作品先吸引了他的；對於其他的許多人，華格納散文作品也正是開啓他音樂的鑰匙。我記得當我纔半知半解他底藝術的時候，我已經爲他底理想所感動了；當我被他底一闋作品所迷惘的時候，我底信仰並未搖動，因爲我確信這對他底理論那樣堅信的天才是決不會太錯的。華格納是他自己最好的朋友，他自己最忠實的擁護者；而那引導着人穿過他作品底稠密的森林的，越度過他作品底崎嶔的山嶺的手卻是他自己的。

在這一方面，你不僅別想從白里奧士獲得什麼幫助，而且是他第一個引你走入歧途的，和你一同在錯誤的大道上飄泊。了解他底天才，你必需不求幫助地去把握它。他底天才確實是偉大的，但正如我要試着顯示給你看的，它卻是置放在一種柔弱個性底憐憫上面的。

關於白里奧士的每一件事都是歧誤的，甚至連他底容貌。在傳奇式的畫像裏，他是一位有着黑頭髮，閃亮的眼睛，深色皮膚的南方人。但事實上他很美，是藍眼睛(二)，周塞夫・道爾替格(Joseph d'Ortigue)告訴我們說，它們是深凹的，鋒利的，雖然有時被悲愁和憔悴所雲蔽(三)。他有着一副寬廣的，在三十歲時就滿佈皺紋的前額，一頭粗鬆似的厚髮，或者像E・斐古外(E. Legouvé)所描擬爲『一頂巨大的髮傘，像在一隻鷲鳥底喙端可移動的遮陽一

(一) Christoph Willibald Gluck (1714-1787)，德作曲家與德國歌劇之建立者。Giacomo Meyerbeer (1791-1864)，德浪漫派歌劇作曲家。

(二) 原註：「我過去很美，」白里奧士寫給布洛(Bülow)的信里說（見一八八五年未刊信集）。「一叢微紅的頭髮，」他在回憶錄卷一，一六五頁上寫道。里爾(Reyer)卻說是「沙色的頭髮」。關於白里奧士的髮色，我是根據他底姪女，舍波夫人(Mme. Chapot)底證明的。

(三) 原註：見一八三三周塞夫・道爾替格歌劇院底迴廊(Le Balcon de l'Opera)

樣地伸張着㊀」。他嘴底式樣很好，有着緊閤着的，嚴肅摺疊時，角隅會起皺的雙唇，他底下頦凸出。他有一種深沉的嗓音㊁，但他說話卻常因感情顫抖，口吃的；提到使他生趣味的事物，他會熱烈地談論着，有時也十分流利，但比較多的卻是冷漠，是嬾於啓齒。他有着中等身裁，外形是瘦削的，坐下來看起來比他眞正的身長要長些㊂。他絕不休息，他底故鄉，多費萊（Dauphiné）遺傳給他一種愛好跋涉，攀緣的山民性情，和一種幾於到死都保留了的對流浪生活的喜愛㊃。他具有一副鐵似的機構，但他卻用貧窮，用過度的疲勞，用雨中跋涉，用不問什麼天氣，卽使地上飄雪，睡眠在露天的習慣來破壞它㊄。

但在這強壯，運動員樣的間架裏，卻棲息着被對愛和同情底不健康的渴望所苦痛，所支配的一個狂熱，病態的靈魂：『殺了我的不可抗拒的愛底需要啊㊅……』，愛人，被人愛——他願爲這拋棄了一切。但他底愛情是一個生活在夢幻裏的青年的愛情，永遠不是一位面對生活底現實，明白所愛的女人底缺點和美點的人底強健的，明朗的熱情。白里奥士用愛陷在愛裏，在幻象和多情的陰影裏迷失了自已，一直到生命終結，他依然是『一個被遠遠離開了他底愛情所撕裂的可憐的小孩㊆』。但這位有着野獷而冒險的生活的人卻精緻地表現了他底熱情；誰都可以在推耶城民底不朽的愛底篇頁裏，或是在羅米歐和朱麗葉（*Roméo et Juliette*）底靜夜（*nuit sereine*）裏，發現一種純女孩式的潔白。拿這種魏琪爾㊇式的熱情和華格

納感官的狂喜相比較吧。那是指白里奧士和華格納一樣不能戀愛嗎？我們僅僅知道的是白里奧士底生命是被愛情和它底苦痛糾纏着的。J·替爾所（Julien Tiersot）先生最近在他那本

㊀ 原註：見婁古外六十年回憶錄（Soixante ans de Souvenirs）。在此書中他描寫了他在初次會晤白里奧士時，白里奧士的種種。

㊁ 原註：「還過得去的上低音，」白里奧士說（見回憶錄卷一，五十八頁）。一八三〇年他在巴黎街上唱過「低音聲部」（見回憶錄卷一，一五六頁）。在他第一次到德國去的時候，亥琴根親王曾經要他唱他一個作品里的大提琴部分（見回憶錄卷二，三十二頁）

㊂ 原註：「如今世界上有兩張好的白里奧士像」。一張是他送給艾絲娣·美爾里愛夫人（Mne. Estelle Fornier）的，在一八六三年P·白地（Pierre Petit）攝的照片。照片上顯示着他低垂着的頭凭在肘上，眼睛凝視着地面，彷彿是疲倦了似的。另一張是他複印在回憶錄第一版上的照片，他向後靠着，手放在袋里，頭昂着，臉上有着一種強有力的表情，目光凝注而嚴厲。

㊃ 他能徒步由一條穿山的直路，從那不勒斯到羅馬，能一口氣從修巴珂（Subiaco）到提屋利（Tivoli）。

㊄ 還使他受了支氣管炎，頻繁的喉痛，以及致他死命的內疾等等底攻擊。

㊅ 原註：他在他底回憶錄里寫道：「音樂和愛是靈魂底雙翅。」

㊆ 原註：見回憶錄卷一，十一頁。

㊇ Virgil (70-19 B.C.)羅馬大詩人，史詩伊里易德（Æneid）之作者。伊里易德里，曾敍詠戴多女王與伊尼阿充沛了人性的戀愛悲劇。

有趣的書裏㊀，把幻想交響樂序曲裏一個動人的主題，和白里奧士在十二歲，當他愛上一位『大眼睛，粉紅鞋子』的十八歲的姑娘——艾絲娣，(Estelle)，*Stella montis, Stella matutina*（山之星，黎明之星）的時候，他所造成的羅曼司證明爲一了。『山之星，黎明之星』——可能是他所曾寫過的最爲憂悒的——可以當爲他底生命，成爲愛和悲慘的捕獲品的生命底一個象徵，命定地該中心苦痛，該可怕地孤獨的；生活在虛無世界裏的生命，生活在刺激熱血的苦惱裏的生命；不是味的，直到終結得不到慰藉的生命㊁。他曾經親自來描摹此種可怖的『孤立底痛楚』(*mal de l'isolement*)，那在他一生裏活潑地，不停地追逐着他㊂，他被命定地去忍受比別人所忍受的還更利害的痛苦。

誰不知道他對亨麗妲•絲米森(Henrietta Smithson)的熱情？那是一個悲傷的故事。他戀愛了一個演朱麗葉的英國女伶(他是愛她本人呢？還是愛朱麗葉呢？)他只匆匆瞥視過她一次，沒有其他了。他喊道：『我茫茫然了！』他追求她：她拒絕了他。他生活在痛苦和熱情底狂潮裏；他像一個瘋子似地，來往於巴黎和它底近郊，日夜流浪，不想得到安慰和休息，到睡眠壓倒了他的時候，便可以在隨便什麼地方發現了他——在靠近維里揣甫(Villejuif)田野的稻叢裏，在靠近所克斯(Sceaux)的草地上，在瀕鄰涅伊(Neuilly)的凍冰的塞因河岸上，在雪裏，一次在卡丁納咖啡館(Café Cardinal)底桌上，他在那上面睡了五個鐘頭，侍者

以爲他死了，大爲驚恐㊃。這時候他聽到別人對亨麗妲誹謗的閑言，他很容易地就信以爲

㊀ 原註：見替爾所一九〇三，在阿舍替(Hachette)出版的亥克托．白里奧士和當時的社會(Hector Berlioz et la pociété de sons temps)。

㊁ 原註：見回憶錄卷一，一三九頁。

㊂ 原註：「我不知道如何去描寫這種可怕的疾病……我悸動的胸似乎被陷入空際；我那被一些不可抗拒的力所吸引的心感到它似乎膨脹得要毀滅了。我的體膚變得疲弱，發燙，從頭到脚都漲紅了。我要向朋友們（即使是我不很喜歡的一些朋友們）籲求援助和安慰，從毀滅里把我救出，保衛那在我身上衰頹的生命。我在這些攻擊里並沒考慮到死，自殺似乎是不可能的；我不想死——我要遠颺開它，我要更多活些，要千百倍地去加强生命。那是一種企求快樂的過强的欲望，當這欲望缺乏食物的時候，便變得難以容忍；它只能爲給這洪流感到有出口的熱烈的欣喜所犧牲。它不是憤怒，但憤怒會跟着來的……憤怒是一切感情底凍結——是冰塊。在夏季的星期天，我即使很安靜，我也感到一點孤獨，當我們的城毫無生氣，而每一個人都到鄉間去的時候；因爲我知道人們離開我去享受去了，於是我感到他們不在這里。悲多芬交響樂底慢板，格魯克底阿舍特(*Alceste*)和奧米得(*Armide*)底某一些場面，他意大利歌劇，台渥瑪可(*Telemacco*)底一支宣敍調，他底奧菲莪(*Orfeo*)會有着嚴重的痛苦底襲擊；但這些傑作同時也帶來解毒的藥——它們讓一個人底淚奔濺，但隨即就讓苦痛蘇息。另一方面，悲多芬朔拿大底慢板以及格魯克塔里德的愛費珍妮(*Iphigénie e.i Tauride*)卻充溢了悲涼，還引起憤怒……隨後內心冷靜了，天空是灰色的，爲霧所陰黯，北風嗚咽悲鳴……」（見回憶錄卷一，二四六頁）。

㊃ 原註：見回憶錄卷一，九十八頁。

眞。隨後他就輕視了她，在他的幻想交響樂公演的時候，當衆侮辱了她，在受刺激的憤怒裏，他對一個鋼琴家，喀米爾·慕凱(Camille Moke)表示好感，無猶豫地愛上了她。

隔了一段時間，亭麗妲又出現了。她如今已失去了她底青春和魅力；她底美麗消蝕了，而且是負債纍纍。白里奧士熱情突地重又燃熾。此時亭麗妲接受了他底熱款。他把他底熱情交織在他底交響樂裏，爲了對她愛情的崇敬，他把它獻給她。他贏得了她，和她結了婚，爲她償還了一萬四千法郎的債。他征服了他底夢——朱麗葉！奧菲麗亞！她究竟是誰？一位漂亮的英國女郎，冷靜、高貴、心地淸醒，她對他底熱情一無了解；但她從這時候起，變成爲他底妻了，她妬嫉地，虔摯地愛着他，想用家庭生活底窄隘世界來範圍他。但他底感情是難於駕御的，他愛上了一位西班牙女伶（是一位女伶，又是一位管絃名手，一位歌唱家），因之就離開了可憐的奧菲麗亞，和這位名叫瑪麗·里戚阿(Marie Recio)一道走了，這位嬌寵的伊麗絲，阿里伯爵底侍女，是頗務實際，精明強幹的女人，一位有唱歌癖，卻沒有感情的歌者。驕傲的白里奧士爲了替她謀一個位置，不得不向劇院老闆們乞憐，爲了誇奬她底技巧，寫着諂媚的評論，甚至讓她在他所主持的音樂會裏把他自已的曲子唱錯❶。倘若這種性格底弱點在發展裏不帶來悲劇的話，豈不是怪事。

於是他眞心愛過的，而她也愛他的那一位卻孤獨了，沒有朋友，在巴黎她全然是一個陌

生者。她沉浸在寂寞裏，漸漸地憔悴了，終於八年的苦難使她臥牀不起，害了痲痺症，以致不能言話。白里奧士仍然愛她，因之也同樣受苦，被這種憾事所折磨——『遺憾是最慘痛的情感㊁。』而更惡劣的，我們從婁古外得悉的，是他讓他底夫人，那可厭的里戚阿，在可憐的亨麗妲面前所造成的一幕㊂。里戚阿告訴了他，並且還把她所做的誇詡了一陣。而白里奧

㊀ 原註：「眞糟糕，悲慘而同時還愚蠢嗎？」他對婁古外說：「我應該下地獄，如果過去我並不在那裏面的話。」

㊁ 原註：見回憶錄卷二，三三五頁。瞧他記載亨麗妲·司米森之死的那動人的幾段。

㊂ 原註：「一天，獨居在蒙馬特耳(Montmartre)的亨麗妲，聽到有人在按門鈴，便走去開門。

『白里奧士夫人在家嗎？』

『我就是白里奧士夫人。』

『你錯了，我找白里奧士夫人。』

『我告訴你；我正是白里奧士夫人呀。』

『不，你不是，你所說的是老白里奧士夫人，她已經被遺棄了；我所說的年青美麗而又爲他所愛的白里奧士夫人。嗯，那就是我本人！』

於是里威阿走了，把大門砉然地帶上。

婁古外對白里奧士說：『誰告訴你這惡作劇的？我猜想就是她；她還這樣地誇張。你爲什麽不把她攆出去？』『我如何能夠？』白里奧士沙着喉嚨說：『我愛她呀。』（見六十年回憶錄）。

士一聲不作——『我如何能夠？我愛她。』

假若誰沒爲他自己底受苦所軟化的話，誰都要苛責這種人的。讓我們繼續看下去吧。我很願意跳開這些細節，但我卻無權這樣做；我必須向你顯示這男子個性底出奇脆弱。我講的是『男子底個性』嗎？不，這是一個沒有意志，自己神經質的犧牲者的女人底個性⊖。

這樣的人是命定不能快樂的；倘若他們讓別人受苦可以確信的是也只有他們使自身所受的一半。他們有一種吸聚煩惱的天才；他們喜愛憂傷，像喜愛酒一樣，不願損失一點一滴。把白里奧士浸漬在生活的苦難裏，似乎是被渴望的；他底不幸是這樣的眞實，歷史所遺留給我們的，已經無需再增加任何的誇張了。

人們從白里奧士不斷的呼籲裏發現了過失；但我卻在那裏面發現缺乏男子氣，缺乏尊嚴。從一切外表上看他比華格納，或其他過去，現在和將來的偉人們是較少不快樂底物質理由的——我不是說悲多芬。在三十五歲的時候，白里奧士已成就了他底盛名；帕加尼尼⊜稱他爲悲多芬底繼承者。他還要什麼？他被大衆所爭論，被司凱多(Scudo)，A・亞當(Adolphus Adams)之類的人所誹謗，劇院門扉爲他開啓便特別困難。這確實是光榮！

由於替爾梭先生所作的一個對事實審愼的調査，顯示出他一生底窒息的中庸和艱困。首

先是他物質的掛慮。當三十六歲的『悲多芬底繼承者』作爲一位音樂院圖書館副館長的時候，有一萬五千法郎的定薪，卻不够他爲他們不讓他說眞話，激怒了他，凌辱了他而論辯的浪費，那是他生命底十字架之一㊂。於是只有三千法郎，還是不容易挣得的，來維持妻和孩

㊀ 原註：他喜愛復仇是源於此種女子底天性的，「復仇不是必需，卻是必然的一件事。」他向他底朋友希乃(Hiller)說過，希乃曾經鼓勵他爲了憎恨亭麗妲·司米森寫幻想交響樂，隨後又鼓勵他爲了憎恨成爲普萊葉夫人(Mme. Pleyel)的喀米爾·慕凱而寫的那悲慘的幻想曲，幼風里亞(Euphonia)。倘若有誰不覺得這源自他底不可抑制和熾灼的想像，是遠甚於源自任何想矇蔽的企圖的話，誰會感到對於他常把眞實粉飾，錯記這方面多加注意是被動的；因爲我相信他眞正的天性是誠實的。我願引證他朋友凱里絲品洛(Crispino)，一個來自提伏利的年青鄉人，的故事，作爲一個特殊例證。白里奧士在他底回憶錄(卷一，二二九頁)里說：「一天，當凱里絲品洛缺乏禮貌的時候，我送了他兩件襯衫，一條長褲，隨後送了他滿好的三腿。」在一條他附加的注里說：「這是謊話，是一個藝術家企求效果傾向的成績。我從未踢過凱里絲品洛。」但白里奧士隨後小心地把這條附注删去了。雖然不關重要，但誰都會被這一類小小的矜誇所神往的。在回憶錄裏的錯誤是被過分地誇大了的；而白里奧士首先警告讀者，他只是爲了愉悅自己才寫的，在序裏說，他不是寫他底懺悔。誰能爲這譴責他？

㊁ Nicola Paganini(1782-1840)，意大利天才提琴家，白里奧士底贊助者，臨終前不久，尙以兩萬法郎致送與白里奧士。

㊂ 原註：見回憶錄卷二，一五八頁。表明在這章裏的心傷是每一位藝術家所同感的。

子——像替爾梭先生所說的，（*même deux*）（就只兩位）。他在歌劇院試辦了一次音樂大會；結果虧了三千零六十法郎。在一八四四年的博覽會裏，他組織了一個音樂大會；收入三萬二千法郎，他淨得只八百法郎。他曾經把浮士德下地獄（*Damnation de Faust*）公演，但卻沒人看，他整個失敗，在俄國一切較比好些；但經紀人帶他到英國，卻使他破產。租金和醫藥費的考慮糾纏了他。直到生命終結，他經濟的事項很少改善，死前一年，他迸吐出這樣憂傷的句子：『我受了不少的苦痛，但現在我並不要死——因為我賴人為生是太長久了。』

他一生最悲慘的時代是他貧窮得連交響樂都不能寫的時代，可奇怪的是那已捫觸到人類痛苦底深處的他的回憶錄最後的篇頁，卻不為人他熟知。

當他底妻底健康使他發生很大的不安的時候，某夜，一闋交響樂的靈感湧現了。它底第一章——A小調，快板，四分之二的拍子——在他底腦海里響着，他起身，把它寫下，接着想到：——

『如果我把這一點開始了，我將能寫出這闋交響樂底全部。它會是一個鉅作，我要為它化上三四個月的工夫。那意思就是說我將不能再寫什麼論文，再賺什麼錢了。而到這闋交響樂完成的時候，我將無法抵抗那抄寫它的誘惑（那會是一千或者一千二百法郎的消費）和上演它的誘惑。我將舉行一次音樂會，而收入會僅僅够開消的一半。我將損失掉那些我不能再獲得的一切；可憐的病人會缺乏了她

所必需的東西；而我也將不能付出我個人的日用錢和我兒子乘船的費用……這些思想使我顫抖，我丟開了我底筆，說：「呸，明天我會忘掉這闋交響樂的。」第二天晚上我很清晰地聽見了那段快板，似乎看見它已經寫在紙上了。狂熱的激動洋溢着我；我歌唱着那主題；我開始起身……但白天底種種回想纏束了我；我堅强着自身來抗拒此種誘惑，堅持着那遺忘了它的想法。最後我去睡了；第二天醒來，對它的一切記憶是真地永遠息失了㊀』。

這一頁使人顫慄。自殺還比這較少苦痛，悲多芬或華格納都沒受過如此的痛楚。華格納在像這種時機裏將如份辦？他會無猶豫地寫下這交響樂——他是對的。但可憐的白里奧士，他是沒勇氣犧牲他對愛情的責任的，啊，爲了責任犧牲天才，也是只够英雄的㊁。

㊀ 原註：見回憶錄卷二，三四九頁。

㊁ 原註：在我下面所徵引的故事裏，白里奧士已很動人地答覆了任何的責難。「『怯懦！』一些年青的熱心人會說的：『你該把它寫下的；你要大膽一些呀。』哦，年青的人，稱我怯懦的你們，並沒看見我的情形；如果你們是我這樣的話，你們也會不加選擇的。我底妻在這裏已經半死，已經奄奄一息了；她用了三位護士，大夫每天要來診視；我確信任何音樂的冒險都有着不幸的後果。不對，我並非懦夫；我知道我是人呀。我願意相信我使藝術光榮是想使她給我有分別勇敢與殘酷的充分理由。」（見回憶錄卷二，三五〇頁）

不管一切物質的不幸和不爲人了解的憂傷，人們現在還是在談論他所享有的光榮。但他底同時代者怎樣地想像他呢——至少他們稱他們自己是他底同時代者的？他知道他敬愛的，尊稱之爲他底『良友』的孟德爾松㊀卻輕視他，不承認他底天才㊁。胸襟闊大的修曼㊂，與李士特㊃，同爲例外地惟一能直覺他偉大的人，他承認他還想知道他是否已被人認爲『一個天才或是一個音樂的冒險者㊄。』華格納對他底交響樂在未讀之前，已存着輕蔑之意㊅，他一定了解他底天才的，他故意地不理睬他，當一八五五年在倫敦彼此相遇的時候，他把他自己投進了白里奧士底臂膀。『他熱狂地擁抱着他，悲泣着；而他纔要離開他的時候，音樂世界卻把他底歌劇與話劇里對白里奧士有着無情的苛責的那幾段公布了㊆。』在法國，如白里奧士稱之爲 *doli fabricator Epeus*（艾本斯，欺詐之製造者）的年青的古諾㊇，一面對他盡量地恭維，一面又化費時間在他底作曲裏去挑錯㊈，或是在劇院裏排擠他。由於一位波利阿托斯親王（Prince Poniatowski）的緣故，他在歌劇院裏是被人忽視的。他出席法蘭西學院三次，第一次爲翁斯諾（Onslow）所抨擊，某二次爲克來毗沁（Clapisson）所抨擊，第三次由於一次和潘收侖（Panseron）瓦格爾（Vogel）和古諾等的競選，票佔多數而勝利了。浮士德下地獄雖然是法國最偉大的音樂作品，但白里奧士是在它被法國人重視以前死去的。他們叱罵它底演出嗎？不是；『他們只是漠然』——白里奧士這樣告訴我們。它被忽略地過去了。雖然

❶ Jakob Ludwig Felix Medelssohn(1809-1847)。德浪漫派作曲家。

❷ 原註：在回憶錄的一條附注裏，白里奧士公佈了一封孟德爾松拒絕他「良好友情」的信 他寫下這樣悲痛的句子：「我適才閱讀了一束孟德爾松信札，那裏面包藏着他對我什麼樣的友誼呀。在一種平靜的對我的描寫裏，他對他母親說：『××完全是幅滑稽畫，沒有一點才力閃爍……有些時候我簡直想吞噬了他。』（見回憶錄卷二，四十八頁）而孟德爾松還說過（那是沒被白里奧士所徵引的）：「他們以爲白里奧士尋找藝術裏崇高的概念。我從未作此想，他需要結婚。」誰如果還記得他和亨麗妲．絲米森結婚的時候，他底嫁裝就是債務，而他只有向朋友借來的三千法郎的話，誰就會厭惡此種誹謗的誣枉的。

❸ Robert Alexander Schumann(1801-1856)。德浪漫派作曲家。

❹ 原註：李士特後來又否認了他。

❺ 原註：見修曼所寫論魏弗萊序曲見新音樂雜誌(Neue Zeits Chrift fur Müsik)。

❻ 原註：華格納自一八四〇後就批評過白里奧士，一八五一年他底歌劇與話劇(Oper Und Drama)裏曾發表了一篇關於他作品詳細的研究，一八五五年寫信給李士特說：「我承認去認識白里奧士底交響樂，會使我發生極大的興趣，我願意看那些總譜。如果你有，能把牠們借給我嗎？」

❼ 原註：見J．替爾梭亥克托．白里奧士與當時社會二七五頁所引的白里奧士信札。

❽ Francois Charles Gounod(1818-93)法歌劇作曲家。

❾ 原註：像羅米歐，浮士德，血污的女尼。(La Nonne Sanglante)

推耶民是自格魯克死後法國抒情劇壇上最高貴作品之一㊀，而他生前卻沒看到它全部演出。但這沒有什麼值得驚詫。誰在今日要聽這些作品，也得上德國去。雖然白里奥士底戲劇性的作品已經找到了它們底拜疊特城了——感謝莫托(Mottl)卡爾斯魯厄(Kalsruhe)和慕尼克諸城——那神奇的般文洛托•折里尼(*Benvenuto Cellini*)已在二十個日耳曼城市上演過㊁，被溫加特勒和理查•司特勞斯認爲是傑作了，但那時哪一位法國劇院老闆想到演出這一類的作品呢？

但還不僅如此。失敗底痛苦和死亡底慘傷比較起來算什麼？白里奥士瞧着他所鍾愛的人陸續地死去，他底父親，他底母親，亨麗妲•絲米森，瑪麗•里戚阿。終於只賸下他兒子路易。他已是一艘商船底船長；一個伶俐，好心的孩子，但愛勞動，神經質，沒有決斷，鬱鬱不樂卻像他父親。『不幸地他一切都像我，』白里奥士說，『我們如一對孿生子樣地相愛㊂。』『哦，我可憐的路易，』他寫信給他說，『沒有你我能做什麼事？』幾個月後他纔曉得路易已經淹死在遼遠的大海裏。

他如今是孑然一身㊃。再沒有友情的呼喚；他所聽到的是孤獨和疲憊底可怕的二重奏，在白日底喧嘩裏，在夜底寂靜裏，在他耳邊歌唱着㊄。他被疾病損傷了。一八五六年在魏瑪，經過一場大疲勞之後，他患上一種內症。它和他沉重的內心悲傷一同開始；他經常地睡

在大街上。他無休止地受難；像『一株被雨打的無葉樹。』一八六一年末，病進入到一種嚴

㈠原註：我完全爲了滿足自己在這兒標舉一個事實，這事實我將在另一篇文章裏較詳細地討論：它就是法蘭西——我想甚至是全歐洲——自一八三五或一八四〇年以來音樂趣味底低落。白里奧士在他底回憶錄裏：「自羅米歐與朱麗葉上演以來，法蘭西羣衆對有關藝術和文學的一切之淡漠在不可思議地增長。」（見回憶錄卷二，二六三頁）拿一八三〇年意大利歌劇，或格魯克作品上演時，欣賞的人們底興奮的歡呼和流淚，（見回憶錄卷一，八十一頁）來和一八四〇至一八七〇年間羣衆底冷酷相比較吧。一件冰衣跟着把藝術蒙上了。白里奧士必須忍受的苦楚是如何地多。偉大的浪漫時代在德意志消逝了。只有華格納是把生命付與了音樂；他把遺留在歐洲對音樂的愛和熱誠吸取盡了。白里奧士確是因窒息而死的。

㈡原註：這裏有一張從一八七九年以來般文洛托上演城市的官方目錄（我承蒙V·沙坡（Victor Chapot）先生——白里奧士外甥孫，賜給這份報告）這是按字母排列的：柏林、布勒門、不倫瑞克、德勒斯登、法蘭克弗、夫勒堡、漢堡、漢諾威、卡爾斯魯厄、萊比錫、曼亥謨、麥次、慕尼克、布拉格、許威林、斯德丁、斯特拉斯堡、司徒嘉德、維也納和魏瑪。

㈢原註：見回憶錄卷二，四二〇頁。

㈣原註：「我不知道白里奧士如何受得住這種摧折。他既無朋友，又無信徒；既無聲譽底溫暖的陽光，又沒友情底愉悅的蔭翳」（見李士特一八六一年五月十六日致魏亨根司坦女王書）

㈤原註：他在給本奈特（Bennet）信中說：「我疲倦，我疲倦……」這種悲慘的呼喊在他走向他生命終點的日子裏的信札是多麼常常地響着。「我感到我是在瀕近死亡了。……我將疲憊到死。」（一八六八年八月二十一日——距他底死六個月）

重的階段。他有時被苦痛所襲擊到三十小時之久，在那個時候，他只有在床上煩惱地拘攣着。『我是在我底肉體苦痛里苟活着，被疲儻壓搾着，死來得太慢啊㊀』。

更糟的是在他悲慘的日子裏，沒有什麼安慰了他。他不相信什麼——既不相信上帝，也不相信不朽。

『我沒有信仰……我憎恨整個的哲學，以及和它相似的一切，不問是宗教，抑或是其他……我不能製造一種信仰底藥，正如同我不能對藥有信仰一樣㊁。』

『在他底全然冷漠里，上帝是愚蠢而殘酷的㊂。』

他不相信美和光榮，不相信人類和他自己。

『一切全完了。時間和空間毀滅了美、青春、愛、光榮、天才。人類生活是虛罔的，死也不會更好。世界和我們自身一樣地生，死。一切是虛罔的……愛或憎，欣愉或受苦，欽慕或蔑視，生或死……又算什麼？偉大或渺小，美和醜都是虛空的。永恆是冷漠的，冷漠是永恆的㊃。』

『我對生厭倦；我被迫地了然於荒謬的信仰對人類心靈是必需的：它在人類心靈里產生，正好像小蟲在沼澤里產生一樣㊄。』

『你底佈道的老套話令我發笑。好一個傳教士！但在我心里有一種不顧一切辯論在進行的，不可解釋的機械主義；我讓它行進，因為我無法使它停止。最使我厭惡的卻是美並不為這大多數猿人們存在的確鑿事實㊅。』

「這世界底不可解的謎，罪惡和痛苦底存在，人類底瘋狂，和它那隨時隨地加諸無辜生命和加諸它自身的愚蠢的殘酷——這一切使我陷於不快樂和被遺棄的狀態里，就像一只被熾熱的煤火所包圍的蠍子樣。我惟一能做的事是用我自己的衝擲來逃避傷害㊆。」

「我六十一歲；我已不再有希望，幻想或志向了。我孤獨，我對人們底愚蠢和卑鄙的輕視，我對他們底惡作劇底猙獰的憎惱，都已達頂點。隨時我會對死亡說：「您愛什麼時候來就來吧！」他還在等待什麼㊇？」

㊀ 原註：見他一八六五年給A．漢莫里克(Asger Hammerick)的信。

㊁ 原註：見他在一八六二年七月二十二日，九月二十一日和一八六四年八月所致魏亭根斯坦女王的信。

㊂ 原註：見回憶錄卷二，三三五頁。他由於反宗教，使孟德爾松，華格納嫌厭他。（參閱白里奧士一八五五年九月十日給華格納的信）。

㊃ 原註：見音樂之詭異(Les Grotesques de la Musique)二九五——六頁。

㊄ 原註：見他給吉羅神父(Ablé Girod)的信。參閱希比阿(Hippeau)至友白里奧士(Berlioz intime)四三四頁。

㊅ 原註：見他給本奈特的信。他並不相信愛國主義。「愛國主義！拜物教！白癡病！」」（回憶錄卷二，二六一頁）

㊆ 原註：見一八六二年七月二十二日他給魏亭根斯坦女王的信。

㊇ 原註：見回憶錄卷二，三九一頁。

但他卻恐懼着他邀請的死亡。那是他所曾有的最強烈的，最苦痛的，最眞實的感情。自老拉斯所㊀以來，沒有一個音樂家這樣緊張地恐懼着死亡的。你還記得在幼年基督里希羅(Herod) 無眠之夜嗎？還記得凱桑德拉 (Cassandra) 底焦灼，或是朱麗葉底殯葬嗎？——透過這些，你將會發現對毀滅底微語的恐懼。這可憐的人是被此種恐懼所簇聚了，正如被J．替爾棱先生公布了的一封信所顯示的：

「我喜愛的散步範圍，特別是落雨的日子，落大雨的日子，是在那靠近我住屋的蒙地瑪特耳墳場。我常常上那裏去，那兒有些事物吸引我去。前天我在墳場度過兩個小時；我在一個華美的墳塋上發現了一個舒服的坐位，我想睡去……巴黎對於我是一個墳場，她底大道是墓石。隨處都有着死去的友仇底回憶……我只是在挨受無休止的苦痛和難言的疲憊。我日夜兀臬地想知道我是在巨大的痛苦里死去呢，抑或是毫無苦痛地死去呢——我並不愚蠢得想毫無苦痛地死去。爲什麼我還不死呢？㊁」

他底音樂就像這些悲涼的辭句；它可能更淒哀，更陰黯，因爲它已呼吸到死亡氣息㊂。好一個對比：一個酷愛生命的靈魂，卻爲死亡所攫掠，就因爲這點，使他底生命變爲這樣一個可怖的悲劇。當華格納遇到白里奧士的時候，他鬆了口氣——他終於找到比他自已更不快樂的人了㊃。

在死亡底門前，他踽踽地趨向那早離開了他的光——（*Stella montis* ；他兒時的愛的靈感；艾絲娣如今老了，是一位被歲月和憂患憔悴的老祖母了。他作了一次到靠近格勒諾布爾(Grenoble)的梅朗(Meylan)的長途旅行，去看望她。他六十歲，而她將近七十了。『過去！過去！時間啊！一去不返了！一去不返了！㊄』

他還是愛她，不顧一切地愛她。這是如何地悽惻。當誰了解這顆孤獨的心底深厚，誰就不會想笑了。你以為他會瞧不出，會不像你我一樣瞧出，那發縐的哀老的臉，年齡的冷酷，以及他理想化了的憂傷的理由(Triste raison)？記住，他是一位頂愛譏諷的人，但他不想瞧

㊀ Orlando di Lasso(1530?——94)，十六世紀荷蘭大作曲家。荷蘭樂派最後，最大之代表者。

㊁ 原註：見一八五九年一月廿二日，一八六四年八月三十日，一八六六年七月十三日，與魏亭根斯坦女王的信；一六六四年八月二十一日與A．莫里爾(A. Morel)的信。

㊂ 原註：白里奧士在一八五四年，由於他底煩愁，他寫了一個墓銘：

「……看見那些女人的人，
將會了解那些女人是我底眼淚製造的。」

㊃ 原註：「誰都待立刻承認這一個不幸的伙伴，我發覺我比起白里奧士，還是一個較快樂的人」。（見華格納一八五五年七月五日給李士特的信。）

㊄ 原註：見回憶錄卷二，三九六頁。

見這些，他只想貼近些微的愛，那可以幫助他在生命底曠野裏活下去。

「世界上沒有什麼是眞實的，除掉活在心上的那些……在她居住的僻靜的小村子裏，我底生命被包覆了……當我向自己說下面的一句話時，生命纔顯得可以忍受：『今年秋天我要在她身邊消磨一個月。』如果她不許我寫信給她，如果我從此收不到她底信，我將死在這巴黎地獄裏了。」

他這樣對婁古外說過；他那時是坐在一條巴黎街上的石塊上哭泣着，同時，這位老太太並不能了解這可笑的情景；她難於容忍，她想使他覺悟。

「當一個人頭髮白了的時候，就該離開一切的夢——即使是友情底夢……造成聯誼又有什麼用？那些聯誼雖然他們今天是維持着，可能明天又破裂的？」

他底夢是什麼？是和她生活在一道嗎？不；那寧可說是和她死在一道；是當死臨近的日子，感覺到她在他底身邊。

「在你面前，我底頭枕在你膝上，你底手在我底手里——這樣就够了㊀。」

他老了，卻有些稚氣，在想到死亡以前，他感到迷惘，不幸和恐懼。同時代的華格納卻是一個勝利的，被人崇拜，恭維和被成功加冕的人——如果我們信任拜壘特傳奇的話；華格納卻憂鬱，痛苦，懷疑着他底成就，感覺到他和這庸俗世界劇烈戰鬪底空罔，他『厭棄了這世界㊀』，投身到宗教裏，當一個朋友去探望他的時候，看到他作就食前的祈禱，表示驚異，他回答道：『是的，我信任我主㊁。』

可憐的人們，戰勝了世界，而又失敗的戰勝世界的人們啊！

但這兩種死，以這沒有信仰，沒有抵抗力或堅忍力使孤獨感到快樂的藝術家底死最悲慘的了；他在冷漠的，甚至是仇視巴黎底令人心煩的喧囂裏，在卡萊路的一間小屋緩緩地走向

㊀ 原註：見回憶錄卷二，四一五頁。

㊁ 原註：「是的，帕息弗（Parsifal）是由於避開這世界，纔獲得它底成長的。什麼人能夠在他整個的一生，用冷靜的理性和快樂的胸懷永遠地凝視這寬廣的世界？當他明白暗殺和掠奪是由一套謊話，欺詐和偽善組織起來，而且使它們合法的，他會不避開他底眼睛，而厭惡地戰慄嗎？（見華格納所作一八八二年帕息弗聖劇在拜壘特的演出一文）。

㊂ 原註：這情景是他底朋友，梅生布革（Malwida von Meysenbug），那本一個印象主義者底回憶錄（Mémoires d'une Idéaliste）底冷靜，無畏的作者，向我描述的。

死亡㊀；他把自己禁錮在殘酷的寂寞裏；他在彌留的頃刻也明白沒有可愛的臉俯向着他；他在他底作品裏得不到信仰底安慰㊁；他並不能冷靜地去想他所曾作過的一切，或是驕傲地顧視一下他所經歷過的道路，或是滿意地以為這一生活得滿好；他在他底回憶錄卷首和卷末寫着莎士比亞憂傷的詩句，當瀕死的時候也一再地吟誦着：

「生命只是一個踽踽不停的影子，一個可憐的演員，
在舞台上昂頭闊步，浪費光陰，
隨後再聽不見什麼：這是個白癡
所講的故事，充滿了聲響和憤激，
但卻毫無寓意㊂。」

這顆不快樂的，踟躕的心是這樣發現它自身和世界最勇敢的天才之一有着聯系的。這是一個存在於天才與偉大之間的殊異性底動人的例子——因為天才與偉大本非同義字。當誰提到偉大的時候，誰便會談起靈魂的偉大，性格底高華，意志底堅韌，總結地說，心靈底平衡。我能够了解人們是如何否認白里奧士會有着這些素質；但否認他音樂天才，對他神奇的力吹毛求疵——那就是他們在巴黎每天所幹的事——是可悲的，是可笑的。不管他吸引人，

或者是不，他作品底一小節，他作品底一小部分，幻想曲或是般文洛托序曲底一點點——我敢講——都呈露着比他底世紀裏的整個法蘭西音樂更多的天才。我能夠了解那生長悲多芬和巴哈的國度裏的人們怎樣辯論着；但對於在法蘭西的我們，我們能舉誰來對抗他呢？格魯克和采沙·弗南克㊃是較偉大的人物，但他們決不是像他那一類的天才。如果天才是一種創造的

㊀ 原註：「在我底窗前，我只有着成堵的空白的牆。在街底那邊，一隻獅子狗會狂吠上一小時，一隻鸚鵡尖聲怪叫，一隻小鸚鵡在模倣麻雀們底啁啾。院子底一邊洗衣服的女人們在唱歌，而另一隻小鸚鵡無間歇地叫：『揹鎗！』多悠長的日子啊！」

「車輛瘋狂地喧嘩振撼着夜底寂靜。潮濕而泥濘的巴黎啊！巴黎人底巴黎啊！如今一切沉寂……她在不正常的睡眠中睡去了。」（見給費耶(Ferrand)的信，見知友信集(Lettres intimes)（六八九頁和三〇一頁）

㊁ 原註：他常說他底作品裏一無所有；他已經欺騙了他自己；他將很願意焚毀他底總譜。

㊂ 原註：布拉賽·德·白里(Blaze de Bury)在他死前的一個秋天的黃昏裏，在碼頭上碰到他，他剛從學院裏回來。「他臉色蒼白，身軀消瘦而駝曲，表情沮喪，有些神經質；誰都會以爲他是一個踽踽不停的影子。連他底眼睛，那雙圓大發紅的眼睛，也已消失了它們底光芒。他用他僵瘦的手握住我底手到一分鐘之久，用一種和耳語一樣的聲音重複地唸厄斯啓德斯(Æschylus)底句子：『哦，人底生命！當他快樂的時候，一個影子足夠擾害了他；當他不快樂的時候，他底煩擾，會像用一塊濕海綿揩抹了樣，乾乾淨淨，而一切也全被忘記了。』（見「過去和現在的音樂家」(Musicians d'hier et d'aujourdhui)）

㊃ Cesar August Franck(1822-90)，法作曲家。

力的話，我在這世界頂多找出四五位在他之上的天才們。當我舉出悲多芬，莫札特，巴哈，亨德爾和華格納的時候，我不知道更有誰比白里奧士優越，我甚至不知道誰是和他平衡的了。他不僅是一個音樂家，他本身就是音樂。他從不指揮他自由的精神，他是它底奴隸。了解他文字的人們便了解他是如何很單純地為他底音樂的感情所佔有，所消耗。這種感情眞地常是狂喜的，或者是痙攣的。最初是『狂熱的激動；靜脈猛烈跳躍，淚任性地流。接着是筋肉痙攣的收縮，手與足整個的麻木，聽覺與視覺神經部分的麻痺；他一無所見，一無所聞；他眩暈了』，在這種使他不愉快的音樂底病痛，他還患了『肉體不安的苦楚，甚至是反胃㊀。』

音樂對他底本性延緩的占有是在他天才突然的爆發裏顯現的㊁。他底家庭反對他成為一個音樂家的理想；直到他二十二三歲的時候，他脆弱的意志仍然是怏怏地服從他們底希望。遵依他底父親，他在巴黎開始去研究醫學。有一晚他聽到薩里艾利㊂底丹那伊德（*Les Danaïdes*）。這對於他像一聲霹靂。他跑音樂院圖書館，去讀格魯克底總譜。他忘了喫喝；他像一個發狂的人。在奧里得的愛費珍妮㊃底演出使他有了肯定。他跟斐蘇爾（Lesueur）學習，隨後進了音樂院。第二年，一八二七，他寫了佛朗．聚日（*Les Frances-Juges*）；後二年寫了浮士德八幕（*Huit Scénes de Faust*），那就是將來浮士德下地獄底果仁㊄；三年後寫了幻想交響樂（自一八三〇起始寫的㊅）。但他仍然沒獲得羅馬獎章（Prix de Rome）—還有，

在一八二八他已有了羅米歐與朱麗葉底概念，一八二九他寫了李利莪底一部分。誰還能從哪裏找出一個比他更爲輝煌的音樂底新進者嗎？和華格納比較，他在和白里奧士一樣大的時候，正羞澀地寫着仙女(*Les Fées*)愛底防衛(*Defense d'Aimer*)和熱恩戚(*Rienzi*)。雖說他和

㊀ 原註：見穿過歌(*Atravers Chants*)八至九頁。

㊁ 原註：眞地，這種天才從幼年時代起就一直被潛伏着；它從開始就存在了；這證據是他在他底佛朗·聚日序曲和幻想交響樂裏所用的宣敘調和五重奏底樂句是他在十二歲的時候寫下的事實（見回憶錄卷一，十六至十八頁）

㊂ Antonio Salieri(**1750-1825**)，意大利歌劇作曲家。

㊃ (*Iphigénie en Aulide*)，格魯克歌劇名，係以希臘神話中阿加米農女伊費珍妮故事爲素材者，在巴黎上演時，效果極大。

㊄ 原註：浮士德八幕取材於歌德悲劇，根據的是列瓦(Gérald de Nerval)譯本，它們包括：(一)復活節歌(二)菩提樹下的鄉人們(三)息爾弗音樂會(四)，(五)奧巴哈小酒店（有耗子和跳蚤二歌）(六)謝列王之歌(七)瑪格里特底情史，愛，火熱的和軍士大合唱(八)蘼費斯托夜曲——可以說就是浮士德下地獄最被人稱道，最有特徵的篇頁（可參閱普魯多閔(Prudhomme)先生論白里奧士時代一文）。

㊅ 原註：對這位年青的音樂天才再找不出比在這時候他寫的信更好的證明了；特別是他在一八二八年，六月寫給費朗的，有着熱狂的附注的信。是如何的一個豐富，洋溢着力的生命，去讀它是一種快樂，誰都可以掘飲到生命底泉源。

他一樣大的時候寫了這些，但在時間上比他遲了十年；因爲仙女在一八三三年出世，而這時白里奧士已經寫了幻想交響曲，浮士德八幕，李利莪和哈羅德；熱恩戚只在一八四二演奏是在般文洛托（一八三五），安魂曲（一八三七），羅米歐（一八三九），葬禮與勝利交響樂（*La Symphonie funèbre et triomphale*）（一八四〇）之後的——那當白里奧士完成了他整個的鉅作之後，他實現了他音樂革命之後。這革命是獨自實現的，沒有一個模範，一個領導。當他在音樂院的時候，除掉格魯克和史朋廷尼㊀底歌劇，還能聽到什麼？當他寫佛朗·聚日序曲的時候，甚至連韋伯的名字對他也是陌生的㊁，而悲多芬底作品他只聽過一段慢板㊂。

眞地，他在十九世紀音樂史上是一個奇迹，一個驚人的奇才。他大膽的力量統攝了他底一生；在這樣天才前面，誰能不模倣帕加尼尼，歡呼他是惟一的悲多芬底繼承者㊃？誰不明白年青的華格納在那個時候所露的可憐的頭角，以及正在勞苦與自滿的平庸裏使其繼續顯露？但華格納很快地恢復了失地，他知道他所缺乏的，他固執地需要它。

在白里奧士三十五歲，寫了安魂曲和羅米歐之後，他天才底高峯已經達到。它們是兩部他最重要的作品，誰都感覺到是兩部非常不同的作品。至於我只喜愛一部，另一部我並不喜愛；但它們同在藝術裏開闢了兩條大道，它們同峙立着像白里奧士創始的革命底凱旋大道上兩座拱門。後文我要回到這些作品底主題上去的。

但白里奧士已經衰老了。他底日常掛慮和暴風雨似的家庭生活㊄，他底失望和熱情，他底無聊的，常常黜降的職業，很快地耗損了他，終於消竭了他底力量。『你會相信嗎？』他寫信給他底朋友費朗的信裏說：『那經常激動我陷入音樂熱情底狂喜裏的，如今卻用冷漠，甚至是蔑視充塞了我。我感覺我好像在極快的速度裏從一座山上下降。生命是這樣短促；我注意到末日的思想已常和我在一道』。一八四八，他四十五歲的時候，他寫道：『我發覺我自己是這樣衰老，疲倦，缺乏靈感。』而四十五歲的華格納正在耐心地創造他底學說，正感到他底力量；在四十五歲他正在寫楚斯坦和音樂底將來。被批評家所辱罵，爲羣衆所不了解，『他保持着冷靜，堅信自己將是五十年代裏的音樂世界底大師㊅。』

㊀ Gaspero Luigi Pacifico Spontini (1774-1815)，意大利歌劇作家。

㊁ 原註：見回憶錄卷一，七十頁。

㊂ 原註：見同書。爲了補償這個，他在一八二九年發表了一篇短短的悲多芬評傳，在這裏他的尊崇很明顯是隨着他底年歲增高了。他寫道：「第九交響樂是悲多芬天才底頂點」，他以極高的睿智討論着升C小調的第四交響樂。

㊃ 原註：悲多芬死於一八二七，這一年白里奧士正在寫他第一個重要作品，法朗　聚日序曲。

㊄ 原註：他一八四二年離開亨利妲·司米森，她死於一八五四年。

㊅ 原註：白里奧士在一八五五年一封信裏諷刺地寫道。

白里奥士是沮喪的。生活征服了他。那並不是他失掉了任何藝術的勝利，相反地，他底作曲變得更爲完整了；他早期作品沒有達到幼年基督（一八五〇——四），或是推耶城民（一八五五——六三）底某一些篇頁底純美。但他正消失着他底力；他強烈的感情，他革命的理想和他底靈感（那在他青春時代曾代替了他所缺乏的自信的）正離開着他。他如今是生活在過去了——浮士德八幕（一八二八）含育了浮士德下地獄（一八四六）底苗芽；從一八三三起他已在思考着白阿替和本來狄（*Beatrice et Bénédict*）（一八六二）；在推耶城民的理念是受他孩子時對魏琪爾的崇拜所感興的，而這些理念和他永未分離。但他如今要完成他底工作是何其困難，他已往只七個月便寫好羅米歐，而『因爲他不能儘快地寫安魂曲，他採用了一種「音樂速記法[1]」』；但他卻化了七八年時間去寫推耶城民，時而熱烈，時而厭棄，對他底工作感到冷漠和懷疑。他猶豫，不定地摸索着他底道路；他幾於不了解他所作的一切。他羨慕他作品底平凡的篇頁：拉奧孔[2]底一場，在推耶城的推耶人（*Les Troyens à Troie*）底末一幕底終曲，在迦太基的推耶人（*Les Troyens à Carthage*）有伊里亞斯[3]的末景[4]。史朋廷尼底浮誇和這崇高的孕念混淆了。誰都會說他底天才對他是一個陌生者了；那是一種不自覺的力底機械的工作像在『滴瀝的岩洞裏的石鐘乳』一樣。他不再衝動了。岩洞頂底傾塌，那只是時間的事而已。誰都會爲他工作時所有的悲傷的失望所感動；它是他在製造的最後的願望

與遺囑。當他完成了它，他也將完成了一切。他底工作終結了；如果他再活一百年，他也無意於再增添什麼了。唯一賸餘的事——大概是他要做的——把他自己包圍在沉靜與死裏。

哦，悲慘的運命！有些偉大的人們是天才先消失的，但白里奧士是欲望比天才先消失的。他底天才仍然存在；誰都會感覺到在迦太基的推耶人第三幕崇偉的篇頁。但白里奧士不再信任他底力；他對一切都失去了信仰。他底天才由於缺乏護衛正在消逝；它是曠寂的墳頭上的火光。在同樣的暮年，華格納底靈魂卻繼續着光榮的飛翔；征服了一切，為了它底信仰，拋棄了一切，建樹了一種崇高的勝利。而帕息弗底神聖的歌在廟堂中回響了，用那祝福的句子，受難的安弗他斯底哭泣的回答：*Selig in Glanben!*（信仰的幸福）！*Selig in Liebe!*（自由的幸福）！

㊀ 原註：見回憶錄卷一，三〇七頁。

㊁ Laocoon，推耶城之祭司，因阻木馬進城，為海神遣蛇噬死彼及其二子，事見荷馬，伊利亞特。

㊂ Æneas, Anchises 與 Aphrodite 之子，事見伊里亞特，魏琪爾之伊里易德即敘其自推耶城至意大利之旅行。

㊃ 原註：在這個時候他寫信給李士特，重視着幼年基督：「我想我是偶然地發現希羅底那一場和預言者底宣敍調有着優點；它充滿了特性和意志，我想，你以為怎樣，那可能有着更神聖的，更不可欣悅的一些事物，但伯利恆的二重唱要除外，我以為它們是沒同樣的新穎的素質的。」（一九五四年，一月十七日）。

二

白里奧士底作品在他一生裏發展得並不平衡；它們是在短短幾年中完成的。不像華格納和悲多芬底如同長江大河樣地運行；它們只是天才底燃灼，那火光一霎間把穹蒼照亮了，隨着就逐漸殞落㊀。讓我試着向你們訴說這奇異的火燄吧。

白里奧士某一些音樂素質十分顯明，在此並無細論它們的必要。他底異常令人興奮沉醉的配器㊁，他對音色卓越的發現，他對音調微差的新發明（像在安魂曲底荷夏與普里西(*Hootias et Preces*)裏有名的長笛與大喇叭底聯奏，和小提琴與箜篌和聲奇妙的利用），以及他鉅偉的，像雲霓般的管絃樂——這一切使他作品適宜作思想最細緻的表現㊂。想一想這樣的作品在那個時代所產生的效果吧。白里奧士是第一個被他自己作品所驚異的人，當他第一次聽它們的時候。在聽佛朗．聚日序曲的時候，他悲泣，撕扯他底頭髮，伏在鑵鼓上嗚咽着。他底男音喇叭 (*Tuba Mirum*) 在柏林演出的時候，他幾乎暈倒。最能接近他的作曲家是韋伯，我們知道，白里奧士是在生命裏較晚的日子裏纔知道他的。但不管韋伯音樂底神經質的絢爛和夢似的詩情，韋伯音樂是如何地較少豐縟和錯綜啊。總之，韋伯是較現實的，較古

典主義的；他缺乏白里奧士革命的熱情和羣衆的力量；地比較上少表現性，比較欠偉大。

白里奧士怎樣具有這幾乎是從未曾有的對於配器的天才？他自己說在音樂院的兩位導師在配器方面並沒有教到他什麼：

「斐蘇爾只有着關於藝術狹隘的概念。愛爾夏(Reicha)知道許多管樂器特殊的手法；但我想他對所集合它們的主題是沒有很前進的理念的。」

㊀ 原註：一八三〇年，年老的台・里爾(Rouget de Lisle)稱白里奧士是「正在噴發的火山」(見回憶錄卷一，一五八頁)。

㊁ 原註：聖桑先生在一九〇〇年作的畫像與紀念品(*Portraits et Souvenirs*)裏寫道：「任何人在聽白里奧士作品演奏之前，去讀總譜是不能得到它們效果底任何眞實理念的。配器是不顧一切常見來表現的；用專門的術語說，它似乎是(Cela en dut pas sonner（不應該響），但卻奇妙的Cela Sonne（響）。如果我們在譜上隨處發現風格底曖昧，它們在管絃裏卻不出現；迅速地射進管絃裏的光芒像在鑽石刻面上變幻一樣」。

㊂ 原註：可參閱H・萊瓦艾司(H-Lavoix)底配器史(*Histoire de l'Instrumentation*)裏精粹的論文。白里奧士在他底配器與現代管絃樂(*Tratié d'Instrumentation et d'orchestration modernes 1844*)裏的觀察對於理查・司特勞斯並未失效，是可注意的。司特勞斯還剛剛印行這論著底德國版，而他底最著名的管絃樂的效果卽是白里奧士理念底實現。

白里奧士教導他自己。他經常地在一個歌劇正在上演的時候，讀它底總譜。

「那是這樣的，」他說㊀，「我是最後熟習管絃樂底效用，最初知道它底表情與音色，以及大多數樂器排列與結構的。由於仔細地用經常產生效果的手法去和產生的效果比較，我明白了把音樂表情和配器底特殊藝術聯繫的祕密的線索；但沒有人引我上這條路。對三位當代大師，悲多芬，韋伯和史朋廷尼方法的研究，對於傳統配器的，對於罕爲人用的形式和聯合底公平測驗，演奏名手的談話，以及我讓他們用他們不同的樂器所發生的效果，用着一些本能爲我做其餘的事㊁。」

在這方面，他是一個創始者，是沒有人懷疑的，像已成定則様，華格納譏諷地呼之爲『他底惡魔似的聰明』，並無人駁議，並無人不感覺到他底技巧，『他對表情結構的精練，他對音響的權威不提他創作的權威吧，這些已使他成爲一個音樂魔術師，一位音調與節拍的王』。此種天才卽使他底仇敵們也承認的——連華格納也承認，華格納有些欠公允地，想約束他底天才在狹隘的界限裏，而想使它成爲『有着無定的機智和非凡的狡猾底輪子的機構……一位機械的奇才㊂。』

但很難有不爲白里奧士所激怒或吸引的人，他常用他底狂放的熱情，他底熾灼的浪漫，和他底沸騰的想像來撼動了人們，這一切使他，而且要繼續使他底作品成爲他時代生動的

反射。他狂熱的歡喜和沮喪的力量，他洋溢的愛與憎，他對生命永恆的渴望，這一切『從那沉憂的心胸中燃着了狂放的欣喜底爆竹和煙火㊃。』——這些素質在般文洛托裏激動了羣衆，在浮士德下地獄裏激動了士兵，它們震撼着大地，穹蒼和地獄，永不熄滅，永遠閃照着，『即使主題是遠離熱情的，而是表現出柔美的感傷和深沉的寧靜的，他也依然是熱情

㊀ 原註：誰都可以由下面這一件事實來判斷這本能．他寫佛朗．聚日和魏弗來序曲的時候，他是完全不知道它們是否可以演奏。「我對於某一些樂器底結構是這麼樣地茫然，」他說，「在我寫完了佛朗．聚日序曲的時候，他是完全不知道它們是否可以演奏。「我對於某一些樂器底結構是這麼樣地茫然，」他說，「在我寫完了佛朗．聚日序曲裏的長喇叭的降D調獨奏之後，我怕演奏它會可怕地困難。於是我很焦燥地去拜訪歌劇院樂隊一位吹長喇叭的。他看過這一段，就要我放心。「降D調底主調，」他說，「是爲這樂器所寫的最可喜的主調之一，你可以確信這一段輝煌的效果。」（見回憶錄卷一，六十三頁）。

㊁ 原註：見回憶錄卷一，六十四頁。

㊂ 「白里奧士，在計算一切機械時，顯示出一種確爲驚人的科學知識。如果我們現代工業機械底發明者是被尊奉爲人類底保護者的話，白里奧士應該被認爲是音樂世界底救主的；因爲，該向他感謝的是，音樂家們是由於簡單機械手法底繁衍利用，產生了驚人的音樂效果……但白里奧士是無望地埋葬在他自己手法底廢墟下面了。」（見華格納一八五一年的歌劇與話劇。）

㊃ 原註：見白里奧士給費朗的信。

的㊀」。

「任何人想到這種火山似的力，這青春與熱情底奔流，任何人就不可能藐視它們；誰如果藐視，誰就會藐視太陽了」。

我不想詳論白里奧士對自然的愛，那，正如普里多閔先生顯示給我們的，白里奧士對自然的愛就是像浮士德下地獄那樣作品底靈魂，人們會說那是一切偉大作品底靈魂。除掉悲多芬，沒有一個音樂家這樣深沉地愛自然。華格納他自己就沒能感覺到自然激動了白里奧士感情的強烈㊁，以及這種感情是如何地充實在浮士德下地獄，羅米歐和推耶城民底音樂裏。

「但這位天才還有着人所罕知的一些特徵，雖然這些特徵並非不普遍。第一是他底純美感。白里奧士底外表的浪漫主義並不能讓我們無視於此種美感。他有一個魏琪爾式的靈魂；如果他底修飾令人緬懷韋伯底話，他底設計也常令人緬懷着一種意大利的柔和。從拉丁字義來解釋的美底愛好，華格納就從沒有過。誰能像白里奧士一樣地了解北方的自然界，美的形式，和諧的運動？自格魯克以來，有誰能這樣透澈認識古典美底祕密？自奧菲莪寫成以來，在音樂裏沒有人能刻鏤像在推耶城的推耶人第二幕裏安得羅麥喀進場那樣完美的一個浮雕。在迦太基的推耶人裏，伊里亞得底芬芳是擴散在愛情的夜晚裏，我們目覩燦爛的天空，聆聽

海底微語。他底一些旋律像雕像，像雅典式的杜頭的純樸的線條，或是像美麗的意大利姑娘的高貴的身型，或是像充溢了神靈的笑聲的阿爾巴尼亞山嶽崎嶔的側面。他超越過他所曾感受的，把地中海底美演繹到音樂裏——他創造了和希臘悲劇相伯仲的作品。他底喀桑德爾就足够使他置身於音樂裏所曾知道的最偉大的悲劇詩人羣裏。喀桑德爾是華格納布倫亥德底一個有聲價的姊妹；但她有着出身於優秀種族的優點，有梭福克利㊂必然喜愛的精神和動作底一種高貴的約束。

人們對於白里奧士藝術這麼自然地源於那古典的高貴，沒給以應給的注意。他是十九世

㊀ 原註：「我音樂主要的特徵是熱情的顯現，內在的熱，節奏的衝動和不能預知的效果。當我講到熱情的顯現的時候，我意思是說一種努力產生它主題內在的感情底顯現，縱然當主題和熱情相反，而交織着高貴的情緒，或是深邃的寧靜的時候。這種顯現可以在幼年基督裏可以發覺，尤其是在浮士德下地獄底天堂(*Le Ciel*)一景裏，在安魂曲底聖哉，聖哉(*Sanctus*)裏發覺（見回憶錄卷二，三六一頁）。

㊁ 原註：在你底尼布龍根裏你是如此地在溶解的冰河當中！在自然底面前寫作必得光采。那是一種我不得不淡忘自己的快樂。美麗的風物，崇偉的山岳，或是一片大海，常吸引着我，替代了我內育的理念。我感覺，我不能表現我所感觸的。當我瞧見月亮映照在流泉上的時候，我纔能畫它。」（見白里奧士一八五五年九月十日與華格納的信。）

㊂ Sophocles (496?–406 B. C.)，希臘大悲劇家。

紀音樂家裏有着極度的造型美感的人，卻未被充分地承認。人們也並不常承認他是一位甜美的和生動的旋律底作者。溫加特勒，當他傳染了以爲白里奧士缺乏旋律創造力的流行偏見的時候，他偶然地翻開了般文洛托底序曲總譜，他發現在那僅以十分鐘來演奏的短短作品裏，有着不止一二，而是四五支可羡慕的豐縟，新穎的旋律，他表示了他所感到的驚詫：

「我開始笑，由於發現了這樣一個寶藏的快樂，由於發覺人類判斷是這樣偏仄的煩惱。在這兒我估計有五個主題，是具有着人格底可塑性和表現性；是有着可欽慕的技巧，形式底繁衍，逐步達到頂點的精鍊，隨卽在强烈效果里的結束，而這是批評家和大衆所說缺乏創造力的作曲家寫的！從那天起我以爲在藝術共和國里又有了一位偉大的公民❶。」

在這以前，在一八六四年，白里奧士寫道：

「讓別人確信我沒受只許用一個極短的旋律作爲一闋樂曲底主題的限制——像偉大的音樂家們所常做的——我是盡力地在我底作品里置放了許多旋律，這是很容易辦到的。自然誰都可以議論這些旋律底價值，它們底卓越，新穎或是可愛——審判它們不是我底事——但否認它們底存在，不是不公允，便是愚蠢。它們常是很偉鉅的；一種幼稚或是短視的音樂底目光不能清晰地發現它們底形式；還有，它們常有着次一旋律依伴着，一種仄隘的目光看來，便會以爲那要蒙蔽了主要旋律底形式的。最後音樂家們會發覺這些旋律是這樣不像那些他們呼之爲旋律的一些愚蠢的小東西，他們是不能把二者

都叫做旋律的㊀。」

而且這些旋律是有着多麼燦爛的繁衍，有格魯克風格的歌（喀桑德爾底短曲），有純日耳曼的謠曲（馬格里特底歌、火熱的愛）(*D'amour l'ardente flamme*)，有倣貝林尼最澄明而歡欣的形式的意大利旋律（般文洛托里阿里昆(Arlequin)底短曲），有浩大的華格納式的樂句（羅米歐終止樂章），有民歌（幼年基督裏牧者底合唱）以及最自由，最現代的朗誦調（浮士德底哀歌），後者是白里奧士自己底發明，具有着充分的發展，柔緻的輪廓以及錯綜的音調微差㊂。

我曾經說過白里奧士有着表現悲劇的蒼涼，生命底倦怠以及死亡底苦痛的無可比配的天才。普通的人會說他是音樂裏偉大的輓歌作者。安布羅（Ambros），一位有卓見，不偏頗的批評家，說：『白里奧士以內在的歡欣和深沉的感情所感覺到的，除掉悲多芬，沒有音樂家在他以前曾經感覺到過。』而海湼對白里奧士底新穎有着敏銳的觀察，他稱他是『一隻偉鉅

㊀ 原註：見一九〇三年十一月二十九日的音樂指揮(*musikführer*)。

㊁ 原註：見回憶錄卷二，三六一頁。

㊂ 原註：馬諾(Jeau marnold)先生在他底音樂家白里奧士一文（見法蘭西郵報，一九〇五，一月十五日，二月一日）中，曾指出白里奧士具有此種哀歌的天才。

的夜鶯，一隻和鷹一樣大的雲雀。」這譬喻不僅生動，而且非常適當。因爲白里奧士偉鉅的力是爲苦痛，柔脆的心靈服役的；他沒有悲多芬，亨德爾，格魯克以及修伯特底英雄主義。他有着安布立亞畫家㊀底整個的柔媚，正如在幼年基督里所表現的，具有着甜美和內在的憂鬱。淚底天才，以及一種輓歌的熱情。

現在我來談論白里奧士偉大的新穎，一種如今也很少人提到的新穎，雖然它不僅僅使他成爲一位大音樂家，不僅僅成爲悲多芬底繼承人，或是像某些人稱他是華格納底先驅。此種新穎使他，適當地超越過華格納，被認爲是未來藝術底創始者，卽在今日也難發揚的新音樂的使徒。

白里奧士新穎的意義是雙重的。由於他天才底特殊的錯綜，他們觸到他底藝術相反的兩極，給我們看見音樂全然不同的兩面——偉大的普遍的藝術底一面，自由音樂底一面。

我們全爲往昔音樂底傳統所奴化了。累代以來我們已習慣地背負着這羈軛，已很少留心到它了。自十八世紀以來，德意志對音樂獨占底結果，音樂傳統——在前兩世紀主要是意大利的——是幾乎全成爲德意志的了。我們在德意志底形式裏思想：樂句底設計，發展，均衡，以及一切音樂修辭，作曲法是從德意志大師緩緩精製的異國思想裏君臨到我們的。這獨

佔自華格納勝利以來就不再更整秩，更沉重了。於是這偉大的德意志時代統臨了全世界——一個千臂的鱗甲的巨怪，它底攫握是何其廣闊，它包括了許多篇頁，景幕，整個的戲劇在它底懷抱裏。我們不能說法國作家還在試着模倣歌德，席勒底風格寫作；但法國作曲家還在試着，正在試着模倣德意志音樂家寫作。

爲什麼要表示詫異？讓我們坦然地面臨事實吧。在音樂裏我們沒有，可以這樣說吧，任何法蘭西風格的大師。我們一切偉大的作曲家都是外國人。法蘭西歌劇最初一派底創始者，呂里是佛羅棱薩人，第二派底創始者，格魯克，是德意志人，第三派底兩位創始者，羅辛尼是意大利人，美雅貝耳是德意志人；喜歌劇底創造者，唐尼是意大利人，格里妥是比利時人㊀；弗南克，那爲我們現代派歌劇革命的，也是比利時人。這些人攜來了限於他們種族的風格；還有想試着去發現，如格魯克所做的，一種『國際』風格㊁，由於此種風格，抹殺了

㊀ 十四世紀末葉意大利以 Umbria 爲中心的畫派，以柔和清新，富有詩意爲特色。

㊁ Jean Baptiste Lulli(1632-87)，意大利作曲家，法歌劇創始者。

Gioacchino Antonio Rossini(1792-1868)，意大利作曲家，今日歌劇之定型者。

Egidio Romoolmo Duni(1709-75)，意大利作曲家，法歌劇作曲家。

André Ernest Modeste Gretry(1741-1813)，法歌劇作曲家，原爲比利時人。

㊂ 原註：格魯克在一七七三年二月給法蘭西郵報的信裏提到這件事。

更多的法蘭西精神底個性的特徵。一切風格最法蘭西的是『喜歌劇』，這兩位外國人底工作得力於『滑稽歌劇』(Opera-Bouffe)較一般認爲的要多的多，無論怎樣，代表法蘭西精神是很難令人滿意的。一些更理智的心靈想試着讓他們自己迴避這種意大利和德意志的影響，但多半是達到創造一種在德意志和意大利之間的風格，奧伯(Auber)和安不羅•托馬斯(Ambroise Thomas)底歌劇就是這一型。

在白里奧士時代以前，眞只有一位盡了最大努力去解放法蘭西音樂的第一流大師，他就是拉摩㊀；但他雖有天才，卻終於被意大利藝術所征服㊁。

由於環境的力量，法蘭西音樂因之發現它自身被塑揑在外國音樂形式裏，同樣地十八世紀的德意志在模倣法蘭西建築和文學，而十九世紀的法蘭西在音樂裏有着談說德意志人的習慣。當大多數人即使想像自己是已經德意志化了，也比想像要更多地談說着德意志人；隨後穿越了此種傳統的虛僞，去發現法蘭西思想底眞實而自然的形式，便很困難。

但由於本能，白里奧士底天才發現了它。最初他努力從窒息着它的異國傳統底壓搾下，去解放法蘭西音樂㊂。

從任何方面看，他是適宜做這部分事的，即使就他底缺點與無知的方面看。他音樂的古典教育是不完備的。聖桑先生告訴我們說『往昔是不爲他而存在的；他不了解古代的作曲

家，他對他們的知識只限於他所讀到關於他們的一些。』他不知道巴哈。好愉快的無知！他能不爲德意志聖樂大師底記憶和傳統所煩擾，來寫像幼年基督的聖樂。有些人們，像布拉姆斯，幾乎終其一生，只是爲了反映過去。白里奧士除掉他自身之外，他並不想成爲什麽。他創造的傑作，逃向埃及(*La Fuite en Egypte*)如此的，它來源於他對人們熱切的同情。

他有着表現以來的最不拘束的精神。自由對於他是不可少的需要。『心胸底自由，靈魂

(一) Rameau(1683-1764)，法大作曲家。和聲學之父。

(二) 原註：我沒有說到十六世紀末葉法蘭西・弗蘭兌斯的大師們：若明昆(Jamequin)，珂斯特勒(Costeley)，叟・若尼(Claude le Jeune)，或是最近被H・艾克司潑(Henry Expert)先生所發現的卯得(Mauduit)，他們擁有着如是的新穎味，而直至今日幾乎全不爲人所知。宗教的戰爭摧傷了法國音樂傳統，褻瀆了她藝術底某一些莊嚴。

(三) 原註：發現華格納拿白里奧士和奧伯(Auber〔1782-1871〕，法歌劇家）對比，拿奧伯當作眞正法蘭西音樂家，拿他和他混雜了德意風格的歌劇與白里奧士對比，是頗爲有趣的。那顯示了華格納，像大多數的德意志人樣，是如何地不能把握法蘭西音樂眞正的新穎，以及他如何地只瞧見了外表。去發現一個民族音樂特徵的最好方法是去研究它底民歌。只要有人肯獻身作法蘭西民歌研究（那並不缺乏資料），人們許會覺察它和德意志民歌是如何懸殊，法蘭西民族氣質在民歌裏表現得更甜美，更自由，更活潑，更富表情。

底自由，一切底自由……眞正的自由，絕對的，無限的㊀！』而這對自由熱烈的愛是他生命上的不幸，它剝削了他任何信仰的安慰，拒絕了對他思想任何的保障，掠奪了他底平靜，甚至掠奪了懷疑主義底溫柔的枕墊——此種『眞自由』形成了他音樂意像底無比的新穎與莊嚴。

「音樂」，白里奧士在一八五二年寫信給洛伯(C. Lobe)說，「是一切藝術里最詩化的，最有力的，最生動的。她必須最自由，但她現在並沒有……現代音樂像赤裸的，聖美的，純眞的安德羅米達，她被鎖在大海岸的岩石上，等那得勝的普修士，他將解放了她底枷鎖，把那叫做魯挺的噴火獸搥擊得粉碎。」

主要的事是讓音樂從它底拘束的節拍裏，從範圍了它的傳統的形式與規則裏解放出來㊁；最重要的是，它必得從語言底專制裏解放出來，得從對詩的羞恥的奴役裏解放出來。

白里奧士在一八五六年寫信給魏廷根斯坦因女王說：

「我是為了自由音樂的。是的，我要音樂驕傲地自由，勝利，崇高。我要她取得她所能取得的，對於她不再有阿爾斐斯山或是庇里留斯山的障礙了。但她必需要親自戰鬪，來建立她底勝利，她必需要信任她底侍從。如果可能，我高興她能在戰鬪進展里取得好的詩篇；但，得像拿破崙，她必須面對

着火線，像亞力山大，在方陣前列挺進。她是這樣威武，在某些情形下，她必須單身地去戰勝；因爲她有權利同美狄亞㊂一樣地說：「有我，有我自己就足够了。」

白里奧士有力地反對了格魯克不虔誠的學說㊃和華格納把音樂變成語言奴隸的『罪』。

㊀原註：見回憶錄卷一，二二一頁。

㊁原註：「今日音樂，在她青春底蓬勃裏，是解放的，自由的，隨心所欲的。許多古舊的規則是不再適用了；它們是那些不加思維的心靈製造的，是那些喜愛常規的人們爲着另一些喜愛常規的人們製造的。心胸底新需要，聽覺底新需要使新的奮鬪，以及在某些情形裏對古舊規律的突破是必需的了。許多形式已經十分陳腐，依然爲人接受。同樣的事物，按照所發生的效用，或是製造它的理由來看，會全然好，或是全然壞。健全和響亮是思想底次要物，而思想是感覺和熱情底次要物。」（這些意見是在一八六〇年寫給華格納巴黎音樂會參考的，錄自穿過歌三一二頁。）

比較悲多芬底話：「爲着更美，沒有一個規則是不可以破壞的。」

㊂Med a，希臘神話中 Jasan 之妻，攸里皮底司(Euripedes)有一悲劇卽寫其故事者。

㊃原註：如今去回憶是必需的嗎？去回憶一七六九年阿舍特底獻呈詞？去回憶格魯克宣言，那宣言說他「在使音樂得到它眞正的功用——去幫助詩歌加强情感底表現和一種境界的興味……使音樂有着如何精美的色澤，有着如一幅有技巧的畫底光和陰影底安排」？

音樂是最崇高的詩，是沒有統治者的●。是白里奧士，把在純音樂裏表現的力量繼續增強了。而同時華格納，那較比中庸的，一個傳統底較親近的侍從，是想爲音樂與言語建立一個協調（那怕是不可能的一件事），去創造新的抒情劇，白里奧士，他更爲革命了，建築了戲劇交響樂，它底無可比肩的模範，直到今日還是羅米歐與朱麗葉。

這戲劇交響樂自然地引起形式學說的爭吵。兩種議論開始反對它：一種是源自拜壘特的，如今成爲一種信仰的行爲了；一種是談論音樂，卻並不了解的羣衆所持的流行的見解。

第一種議論，爲華格納所主張，以爲音樂沒有語言和姿勢的幫助，不能眞正地表現行動。在這種意見之下，許多人由因知果地咀咒白里奧士底羅米歐。他們以爲想試着把行動演繹到音樂裏去是孩子氣的。我猜想他們以爲用音樂來說明一個行動還較少孩子氣些。他們以爲姿勢和音樂聯合是很愉快的嗎？只要他們肯試試去探究這使我們悒鬱了三世紀的偉大的傳奇；只要他們肯開一開眼界瞧瞧——像盧騷和託爾斯泰偉人們所很清楚見到的——歌劇底愚蠢；只要他們瞧見了拜壘特布景底詭異。在楚斯坦第二幕，有爲人稱道的一段，這兒燃熾着渴望的伊梭德在等待楚斯坦；她終於看見他來了，隨着一個爲樂隊重複了好幾遍的樂句的伴奏，她搖擺着她底肩巾。我不能表白這用一些姿勢來模擬一些聲音（因爲除掉模擬，便一無所有了）對我所產生的效果；我看到不能不憤慨，不發笑。奇怪的是誰在音樂會裏聽到這

一段，誰也像看到這一些姿勢。在劇院裏誰都看的見，它表演的並不自然。自然的動作蒙上了音樂甲冑的時候，便變得生硬，想讓二者調協的荒謬是迫害了二者的。在萊茵河之金㊁底音樂裏，誰都描摩的出巨人們底身影和舉動，誰都瞧的出從雲層反射的光和虹霓。在劇院裏它卻像傀儡戲；誰都感到音樂與動作之間的不可逾越的鴻溝。音樂是一個獨立的世界。當音樂想描摹戲劇的時候，從那裏反射的不是眞正的動作，而只是從精神變形的抽象動作，是唯一可以窺見內在幻影的。最愚蠢的事是想表現兩種幻影——一是用眼睛看的，另一是用心靈看的。它們幾於常是把二者都殺害了。

另一種反對交響樂有標題的理論是假古典的理論（它決不是眞正古典的）。『音樂，』他們說，『不是說來表現固定主題的；它只適於表現曖昧的理念。它越不固定，它力量越

㊀原註：此種革命的學說，莫札特已經提到過：「音樂必須統攝着崇高，要讓人忘記其餘的一切……在歌劇裏，詩歌是音樂柔順的女兒，是絕的必需。」（見一七八一年十月十三日他給他父親的信）。可能由於不能取得此種服從的失望，莫札特嚴肅地想到破壞歌劇形式，一七七八年想到用一種樂劇形式來代替它（關於這，一七七三年盧騷就舉過一個例子的），那他稱之爲(duodrama)（兩重戲劇），在這裏面音樂和詩歌沒有緊緊地連繫着，二者並未相互倚賴，而只是平行地，肩並肩地前進，（見一七七八年十一月十二日的信）。

㊁(Rheingold)，係華格納尼布龍根指環組歌劇序曲，詳見本書華格納篇。

大，它暗示的也越多。我要問，不固定的藝術是什麼？曖昧的藝術是什麼？這兩個字能不互相矛盾嗎？這奇怪的聯繫畢竟能存在嗎？一個藝術家能寫下他並沒有清晰地孕思的東西嗎？人們會以爲當他底大才向他微語的時候，他便能隨便寫作嗎？誰至少會這樣說：悲多芬底交響樂是一闋直到最深邃的錯綜也是凝固的作品；而悲多芬即使沒有精確學識的話，他至少是有對他所做的一切的清晰直覺的。他最後的那些四重奏的是他靈魂底描摹交響樂，而和白里奧士交響樂所表現的是全然不同的。華格納在和悲多芬在一起的一天的一文中，很能分析他底一闋交響樂。悲多芬常試着把自己心靈底深邃，精神的精微演繹到音樂裏去，那些用語言是無法詮解清楚的，但那些卻和語言一樣凝固——事實上，還要凝固些；因爲一個字，是一個抽象的東西，集合了許多經驗，包含了許多不同意義。音樂比語言更百倍地能表現，更百倍地清晰；它不僅有表現特殊情緒和主題的權利，而且那是她底責任。如果責任沒盡到，結果便不是音樂——那全然空虛。

白里奧士是眞正的悲多芬思想底後裔。一個像羅米歐的作品和悲多芬交響樂的不同。是前者似乎努力去表現音樂中的客觀情緒與主題。我不明白爲什麼音樂不隨着詩歌避開內省，試着去描繪宇宙戲劇。莎士比亞和但丁是同樣好的。而且誰更會說在白里奧士音樂裏常發現的他自身：是他那缺乏了愛，被顯示在羅米歐全劇中的黯影所嘲笑的靈魂。

我不想拉長這個有許多事不能都提到的討論。但我只提議我們別做這些荒謬的保衛藝術的努力吧。我們別說：音樂能夠……音樂不能夠表現這一類的事物。我們寧可說，如果天才願意，什麼事物都可以表現；而音樂如果是這樣希望的話，她明天也可以成爲詩與畫。白里奧士在他底羅米歐裏充分地證明了。

羅米歐是一闋卓越的作品：『一個峙立着純藝術聖堂的奇異的島嶼。』至於我，我不僅以爲它和華格納最有力的創造是相等的，而且我相信它對於藝術的教訓還較比豐富些——那些現代法國藝術還不能充分了解的教訓和手法。誰都曉得最近幾年法蘭西年青的一派在努力把我們音樂從德意志模型裏解放出來，創造一種屬於法蘭西，而且不爲導旋律所壓抑的一種朗誦調底語言；一種表現現代思想自由的，不求助於古老的，或華格納形式的，較清晰，較不濁重的語言。不久以前，聖歌學校發表了一篇宣言，要求『音樂朗誦底自由……自由音樂裏的自由語言……有着古代舞蹈底造形節拍和語言進行的自然音樂底勝利』——這是對近三世紀韻律音樂的宣戰㊀。

好，這兒是另一種音樂；你將不能再發現比它更完全的一個模範。如今是有不少人宣揚着排斥此種模倣的音樂主義，而且並不隱瞞他們對白里奧士的不滿。我承認，多少使我懷疑

㊀ 原註：見聖・熱哇講壇，一九〇三年十一月號。

們費氣力的結果。如果他們感覺不到白里奧士音樂底奇異的自由，瞧不出它是那極生動的靈魂底精緻的面紗，我會想到在他們對『自由音樂』所持的見解裏，是擬古主義多於眞實生命的。不要研究像愛底一景(*Scene l'Amour*)（那爲白里奧士頂喜愛的作品㊀），像羅米歐底憂傷(*La Tristesse de Roméo*)，或是卡波萊之宴(*La Fête des Capulet*)（那裏面有着像華格納底，一再鬆弛，壓服了熱情和歡樂底暴風雨的精神），那些他作品裏頂輝煌的篇頁吧，我們只拿那些較不爲人熟知的篇頁，像瑪波皇后喜歌(*Scherzetto Chanté de le reine Mab*)或是朱麗葉底覺醒(*Reveil de Juliette*)，那描寫一對愛人底死的音樂作例吧㊁。一個裏面有着如何品瑩的柔美，一個裏面有着如何搖曳的熱愛。二者都具有着如何地自由和理想底適當表現。這語言是壯麗的，具有着奇妙的明朗與純樸；沒有一個過多的字，沒有一個字不顯現出那枝無誤的如椽的筆。在一八四五年以前，白里奧士一切的巨著（那是到浮士德下地獄爲止的），你幾於皆能發現此種神經質的明確和掃蕩了一切的自由。

還有便是他底節拍的自由。修曼是那時最接近白里奧士的音樂家，因之也最能了解他的，在幻想交響樂出版之後，他就被此種自由所激動了㊂。他寫道：

「現在是決不能產生一種相似的節拍伴連着不相似的節拍，被更自由運用着的作品。這疑問的答覆是一個樂句底第一部分和第二部分很少是相等的。這種變格是白里奧士底特徵，這對他底南方氣質

是自然的。」

和此種客觀迥然不同的，修曼在它裏面有時也發覺了音樂革命是必需的。

「很明顯地音樂有表示回到它底啓始的趨勢，回到那節拍底規律沒有煩擾她的時代；她似乎想解放她自己，想重新獲得不受約束的吐露，使她自己躋升到一種詩的語言底莊嚴里去。」

而修曼還引用了E・華格納(Ernest Wagner)底話：『他，那搖動了時代底專制的，把我們從那裏面解放的人，我們就瞧的見，他把自由還給了音樂了㈣。』

㈠原註：見回憶錄卷二，三六五頁。

㈡原註：「這作品含有對於一般大衆太爲強烈的崇高；而白里奧士帶着天才底有光芒的傲慢，用一張便條，要求指揮掉轉那一頁，不必去演奏。」（見慕松尼(Georges de Massougues)底白里奧士）慕松尼這本良好的研究出現於一八七〇年，是比他底時代前進得很多的。

㈢原註：「哦，我是多麼地喜愛，尊崇，敬仰修曼啊，爲了只有他寫了這篇文字」（呼果・沃爾夫，一八八四年。）

㈣原註：見新音樂雜誌。閔亥克托・白里奧士與羅勃特・修曼一文。白里奧士是永遠爲着節拍自由而戰鬭的——爲了「這些節拍底和諧，」如他所說的，他很希望在音樂院開一班講節拍的課程（見回憶錄卷二，二四一頁）。但這一類事在法國是不爲人了解的，在這一點上和意大利一樣退步，法蘭西仍然在抗拒節拍底解放，（見回憶錄卷二，一九六頁）。但在最近十年，法蘭西音樂對這有了極大的進步。

白里底士旋律底自由也是可加注意的。他底樂句像生命樣悸動，流瀉。『有些分別得來的樂句，』修曼說，『有着如此的使它們不能配和聲的強烈——正如許多古代民歌一樣——而連伴奏也常損壞了它們底完滿㊀。』這些旋律和情緒是這樣地調和，它們用它們底有力的運動和細緻的抑揚，用轉調底美獷和色調底強烈，用溫柔的光影底攙和，或是像靜波樣流貫全體的思想底微妙的漣漪，來再現靈與肉細膩的顫動。它是一種特殊敏感的藝術，比華格納底更具細膩的表現性；對於現代的調性並不滿意，而溯向古代的範式——正如聖桑先生所標舉的，是一個叛逆者，溯向那自巴哈時代以來便統制了音樂的，如今可能是『命定該消滅的異教』的旋律配音法㊁。

在我想，白里奧士有着悠長，曲折的節拍的朗誦調㊂，比華格納底響讀法要精美些，華格納底響讀法——撇開主題的頂點來說，在這兒歌曲突然闖進大膽有力的樂句裏，它對別處的影響常很微弱——把它們自身拘限在言語的抑揚，和違背了管絃樂精美的和聲的噪音底假樂譜裏。白里奧士底管絃樂有着更細緻的和協，有着一個在激流裏奔行的，在它奔行的時候，掃蕩了一切的，比華格納底更自由的生命。它也較缺乏聯繫和凝固性。但卻比較溫柔：它底本性是起伏而繁衍的。精神與行爲底無數細緻的衝動在這裏有着反射。它是自發而浮動的一個奇迹。

不管一切的外表，華格納和白里奧士相比，華格納卻要算是古典主義者；他賡續，完備了德意志古典主義者底作品；他無所改易；他是藝術裏進化底塔尖和窮巷。白里奧士開始了一種新的藝術；誰都可以在這裏面發現全部青春底勇敢優美的熱情。華格納藝術被桎梏的鐵的規律在白里奧士早期作品裏是不會發現的，它們賜給人是完全自由底幻象㈣。

㈠ 原註：見同書。「一種罕有的特質，」修曼補充地說，「它幾乎顯現了他所有的旋律。」修曼了解白里奧士爲什麼常拿簡單的低音部，或是增半音，減半音的五度音程底和絃作爲他旋律底伴奏——而忽略了中間部分。

㈡ 原註：「那麼現在的藝術會遺留些什麼呢？或許白里奧士是它底唯一的代表了。他並沒有去研究鋼琴，他本就具有對對位本性的憎惡。在這方面他和華格納是敵對的，華格納和對位是一體的，他儘量施用了他它底法則。」（聖桑）

㈢ 原註：J．帕賽（Jacques Passy）記載白里奧士最常用的樂句是十二，十六，十八，或是二十節線的。華格納卻很少用八節線以上的樂句，四節線的較常用，二節線的更常用，而一節線最常用了（見發表在一八八八年六月的通信（*Le Correspondant*）上的白里奧士與華格納一文）。

㈣ 原註：批評家和作曲家只能瞧見白里奧士天才裏的「綴字的錯誤」（我說的有些可笑？——華格納會這樣說我的），於是誰都能來敍述白里奧士和聲底貧弱，拙劣了——那是不必置論的。對於這些可怕的文法家——他們在兩百年前，曾經因爲莫理哀底鄙語，批評過他——我引用修曼的話來答覆吧。「白里奧士底和聲，不論它們效果底變幻吧，是從很節約的材料裏取得的，（下接六二頁）

誰一把握到白里奧士音樂底深邃的新穎性，誰就能了解爲什麼它會遭遇過，現在仍然遭遇的那麼多內心的敵視，多少卓越的，有學問的知名音樂家，他們對藝術的傳統表示尊崇，而他們却不能了解白里奧士，因爲他們不能容忍他音樂所呼吸的自由空氣。他們經常是在德意志形式裏思考的，於是白裏奧士底語言把他們煩惱了，激怒了。我確信。這是第一次一位法蘭西音樂家敢在法蘭西形式裏思考的；所以我要向你警告，爲了白里奧士，過分虛懷地接受德意志理念是危險的。像韋加廷勒，理查•司特勞斯，摩托那一班人——眞正的音樂家們——無疑地是比我們法蘭西音樂家們要較好，較敏捷地能欣賞白里奧士底天才的。但我却不信任他們對一個和他們相反的靈魂的欣賞。去研究，去了解他底思想是法國和法國人民的事；這思想是密切地屬於他們的，有一天會將他們解放了的。

白里奧士的另一偉大的新穎性是他有着和那最近纔成爲主人的大衆與新民主精神相關連的音樂天才。不提他貴族式的失望，他底靈魂是和羣衆在一道的。M•希比亞對他用了泰納㊀所下的浪漫藝術家的定義：『有豐饒天賦的，有無限渴望的，第一次達到世界高處，喧嗽地展示了心胸裏的紛擾的一個新種族的平民。』他在一八三〇年七月裏，對着『那斷斷地掠過他底屋頂，碰撞在靠窗的牆壁上流彈底生硬，沉重的喧音㊁』，爲了羅馬獎章寫他底清

唱劇，當他把他底清唱劇完成之後，他『在巴黎佩上手槍，裝作神聖的流氓樣』出去。他唱起馬賽曲，而且讓『凡是有喉嚨，有心，有血的人㊂』也唱起它來。當他旅行到意大利去的時候，他同那些要去參加摩德拿，波倫亞暴動的瑪志尼㊃黨人從馬賽走到立畏臥因。不問他自己是否能感覺到，他卻是革命音樂家；他同情人民。他不僅在他底戲劇裏充滿了像般文洛

為一種純樸，一種只有悲多芬纔有的凝固和明確所凸現……誰都可以隨處發現一些平庸瑣細的和聲，一些照古老規則來說，至少是錯誤的和聲。在有些地方，他底和聲有着良好的效果，在有些地方它們底效果卻是模糊不定的，或是音響太拙劣，或是做作得不自然。但這對於白里奧士多少是由於某種特質造成的。如果誰想去糾正它，或是想昧然地修改它——一個技巧的音樂家看來，它只是兒戲——這音樂將會黯然無光了。」（見論幻想交響樂一文）

讓我們離開那種「文法論爭」吧，同離開華格納關於「是否准許介紹新學說到和聲和旋律裏去的孩子似的問題」。（見一八六〇年三月二十二日華格納給白里奧士的信）一樣。正如修曼說的，「去找出五度音程吧，讓我們寧靜吧。」 （上接六〇頁）

㊀ Taine(1828-93)，法史學家，批評家。

㊁ 原註：見回憶錄卷一，一五五頁。

㊂ 原註：這些辭句是從他對他所編為了完備的管絃樂隊和兩個合唱團用的馬賽曲總譜底說明裏引用的。

㊃ Guseppi Mazziui(1805-72)，意大利革命家。

托第二幕裏那些在羅馬狂歡節裏的，熱鬧如雲霓的大衆（那比藝術歌人底羣衆早三十個年頭），他還創造了一種大衆的，有着偉鉅風格的音樂。

他底模範是悲多芬；是做愛羅伊卡㈠，做c小調，做A調的，尤其是做第九交響樂的悲多芬。他在這方面和其他一樣是悲多芬底跟從者，是賡續他底工作的使徒㈡。由於他對物質效果和有音的物質的了解，他建築了他所謂的『巴比倫式和尼尼微式的』大建築物㈢，『做米開朗基羅的音樂』㈣，『無限音階底』㈤音樂。那就是用兩個管弦樂隊，一個合唱團的埋葬和勝利交響樂，是用管弦樂隊，大風琴和三個合唱團的，爲白里奧士所喜愛的（它最後的審判，你將相信(*Judex Crederis*)他以爲是他最富有效果的作品）讚美詩(*Te Deum*)㈥，以及用兩個管弦樂隊，兩個合唱團的皇帝(*Imperiale*)，和那『用環繞主要管弦樂隊和合唱團的，遠遠地個別分開，相互響應的四個銅樂隊』的著名的安魂曲。像安魂曲這一類作品，在風格上常是生硬的，感情也平常，但它他們底偉大卻在被壓抑着。由於使用的手法底偉鉅，也由於『風格底寬闊，由於進展可怕的迂迴——誰也猜不出它最終的目的』使得這些作品有着獨特的巨人似的特徵㈦』。白里奧士在這些作品裏留下了美可以在粗野的音樂巨體裏顯現的動人的例證。像崔巍的阿爾卑斯山樣，它們用它們底蒼茫來感動人。一個德意志批評家說：『作者在這些獨眼巨怪似的作品裏，讓聲音和純節拍底自然而粗獷的力量解放了㈧。』它不

❶ *Sinfonia Eroica* 卽悲多芬第三交響樂。

❷ 原註：「由悲多芬，」白里奧士說，「纔寫下偉鉅形式的藝術底生辰。」（見回憶錄卷二，二一二頁）。但白里奧士忘了悲多芬底一位模範，亨德爾。我們也得舉出法國革命的音樂家們：梅亥(Mehul)，哥賽克(Gozzec)夏魯畢尼(Cherubini)和斐蘇爾，他們底作品雖然不能和他們底企望相等，卻並不缺乏偉大，而且常洩露出一種新的，高貴的，大衆的藝術直覺來。

❸ 原註：見一八五五年給莫里(Morel)的信。白里奧士是這樣地描寫他底讚美歌底一切屬於你(*Tibi Omnes*)和審判的。拿海涅底批評來比較吧：「白里奧士音樂使我想到偉鉅的滅種的獸豸和傳奇的帝國……巴比倫，西米拉米公主底屋頂花園，尼尼微底奇景，米薩鍼底怪樓。」

❹ 原註：見回憶錄卷一，十七頁。

❺ 原註：見白里奧士約在一八五五年寫給一個不知名的人的信，後爲S．莪凱(Siegfried Ochs)收藏，一九〇四在A．布魯諾(Aefred Bruneau)底法國音樂史(*Geschi chte der französischen Musik*)裏公布。這封信裏包含一篇白里奧士自己開的頗奇妙的分析的他作品底目錄。他在這封信裏注明了對「偉鉅性」的作品的偏愛，像安魂曲，像埋葬與勝利交響樂，像讚美歌，或是一些有無限性的風格的作品，像皇帝等。

❻ 原註：見回憶錄卷二，三六四頁。可參閱上面所引的那封信。

❼ 原註：見回憶錄卷二，三六三頁。可參閱卷二，一六三頁對一八四四有一千〇二十三個演奏者的音樂大會底描寫。

❽ 原註：見H．克萊西瑪(Herman Kretzschmar)音樂廳導游(*Führer durch den Konzer tsaal*)。

是音樂，它是自然本身底力。白里里士叫他底安魂曲是『一股音樂底洪流㊀』。

這些風暴是爲着人們訴說，爲着激吼起冥黯的人性海洋。安魂曲是一個最後的審判，那不像息思廷教堂㊁裏的（白里奧士對這是全不會留意的）是爲了大貴族們的，而是爲了大衆，爲了洶湧的、興奮的、甚至野蠻的羣衆。羅克賽進行曲（*Marche de Rakoczy*）與其說是匈牙利進行曲，毋寧說是爲革命戰鬪的音樂；它呼叫着進攻；白里奧士告訴我們它用魏琪爾底詩作爲格言：

「……Furor iraque Mentes
Praecipitaut, Pulchrumque mori succurit in armis。」
（「……美存在於武器當中
憤怒使人不能自主了㊂。」）

華格納聽完埋葬與勝利交響樂，他只得承認白里奧士『寫大衆（是這兩個字最好的含義）音樂底技巧。』

「在聽這交響樂的時候，我獲得了任何穿藍工衣，紅敞帽的街頭小孩也能全然了解它的生動印象。我無猶疑地認爲它是在白里奧士作品底前列的；從第一個音符到終結，它是偉鉅而高貴的；從它

最初的同情表現，到它最後的頌揚的榮光都有一種精美，迫切的愛國心浮現着，使這樂曲擺脫了任何無益有損的誇張。我很愉快地表示了我底堅信：這交響樂將點燃了人們底勇氣，將和這名叫法蘭西的民族永生了㊃。」

為什麼這樣的作品會被我們的共和國所忽視？為什麼它們不能在我們人民生活裏佔有地位？為什麼它們不能分享我們底慶典？當誰不明白前一世紀這國度對藝術的冷漠時，他會這樣驚奇地問的。如果這些都給了白里奧士，或是他底作品在革命慶典裏有了地位的話，有些

㊀ 原註：見回憶錄卷一，三一二頁。

㊁ Sistine Chapel，羅馬教皇 Sixtus 四世紀所建之小禮拜堂，有三十二人所組成之唱詩班 Sistine Choir。

㊂ 原註：見一八六一年二月十四日給一羣匈牙利少年的信。參閱回憶錄卷二，二一二頁，關於羅克賽進行曲在不達佩斯聽衆被引起的不可思議的情緒，尤其是最後驚人的場面：

「我瞧見一個人突然闖進來。他非常襤褸，但他底臉卻閃耀着一種奇異的狂喜。當他瞧見了我，他衝向我面前來，熱烈地擁抱這我……他眼裏充滿了淚水，他幾乎說不出話來，『哦，先生，先生！我是匈牙利人……可憐的小鬼……我不會說法文……只能說一點意大利文；原諒我……哦，我明白你底大砲了，哦，哦，大戰。……德國狗！』隨卽就猛烈地捶着自己底胸：『我把我底內心……顯示給您……哦，法蘭西人……革命者……您懂得創造革命音樂！』」

㊃ 原註：寫於一八四一年五月五日。

事他會不做嗎？不愉快地補充的事實，是他底性格是他天才底仇敵，作爲音樂的自由使徒的他，在他生命第二期中，變得畏懼自己，在自己主義底結果前退步，他回到古典主義裏去，於是這革命者突然墮落到誹謗人民和革命了；他說到『民主的虎烈拉』，『汚穢的、愚蠢的民主』，『碼頭挑夫和襤褸羣底共和國』，『卑下人性的烏合之衆在它底痙攣的和革命的怪模樣裏是比波里阿(Borneo)底狒狒和猩猩更一百倍地愚蠢而動物性的●。』多麼地負義！他有負於這些革命，這些民主的狂飈，這些人類的暴風雨，這些他最優秀的天才——而他完全否認了。這新時代的音樂家托庇於往昔了。

好，那算什麼？不管他是否希望，他爲藝術開闢了一些大路。他啓示法國音樂一條他底天才所經歷的大道；他啓示給她以前從沒夢想到的可能性。他賜予我們那擺脫了異國傳統的，源自我們肉體深處，反映了我們精神的，眞實而富表情的音樂底吐露；配合他底想像，他選裁畫面的本能，他流動的印象以及他感情細膩的陰影的一種吐露。他爲了歐洲最偉大的共和國奠定下民族的，大衆的音樂底強大基礎。

他有着燦爛的素質。如果白里奧士具有華格納理性的巨力，盡量使用了他底直覺，如果他有華格納底意志，把他天才底靈感都鑄成型，把它們擴展成一個整體，我敢說他將比華格

納造成一種更偉大的音樂革命；因爲華格納，雖然較比強有力，較比能控制自己，但卻較比缺少新穎，其實是較比鄰近光榮的往昔。

這革命將仍然會完成嗎？或許吧；但它已忍受了一世紀底拖延了。白里奧士痛苦地計算着人們開始了解他大約是在一九四〇年㊁。

總之，爲什麼對於這非比尋常的任務於他是太重了的情形，表示驚異呢？他是這樣地孤獨㊂。當人們拋棄了他的時候，他底孤獨是在更偉大的慰安裏度過的。他在華格納、李士

㊀ 原註：白里奧士從未中止對一八四八年革命的詈罵——他必然對它有着同情。爲了避免像華格納樣在那個時代底抗奮裏，發現寫激動的作品底材料，他去寫幼年基督。他感到絕對的淡漠——他很少能淡漠的。他贊成政府底行動，卻藐視它底夢似的希望。

㊁ 原註：「我底音樂事業將會快樂地完成，只要我能再活一百五十年。」（見回憶錄卷二，三九〇頁）。

㊂ 原註：這種孤獨感動了華格納：「白里奧士底孤獨不僅是外在的，它源於他底氣質。他雖是一個像他底同胞樣的有着敏捷的同情和興味的法蘭西人，他卻仍然孤獨。他發現不到一個在他面前他可以向他求助的人，在他身邊也沒一個可以倚靠的人。」（見一八四一年五月五日華格納所寫的論文）但誰讀了這些文字，誰就了解是華格納缺乏同情心，而不是他底智慧阻礙他去了解白里奧士。我不懷疑在他心中他是十分知道他是他最大的敵人的。但他卻從沒提起過——除非誰提起那個孤本的文稿，無疑在當時是不想發表的，在那裏面他（正是他）拿他和悲多芬和拿破崙相比（手稿爲A．波維 (Alfred Bovet) 收藏，應托曾把它發表在德國雜誌上，慕松尼先生把它在一九〇二年一月一日的戲劇音樂上發表過。）

特、修曼和弗南克的時代裏是孤獨的；孤獨，但內心卻包含了一個世界，那他底仇敵，他底朋友，他底欽慕者和他自已都不可能全然察覺的；孤獨，爲他底孤獨所痛苦。孤獨——這兩個字在他青春和暮年的音樂裏重複着，在幻想交響曲和推耶城民裏重複着。這兩個字是我寫這篇文的時候，我從放在我面前的畫像裏讀出來的——這回憶錄前的美麗的畫像，他底臉對這十分不了解他的時代憂傷而嚴斥地凝望着。

納　格　華

(Richard Wagner)

席格夫里德 (*Siegfried*)

沒有什麼像第一次印象那麼激動了。我記得當我還是一個孩子的時候，在冬劇場，老帕斯德羅普(Pasdeloup)一個演奏會裏，我首次聽到華格納音樂底一些片斷。一個冥暗有霧的星期日午後，我被攜往那兒，當我們離開外圍漫漫的黃霧，進入大廳，我們便遇到一種不可抗拒的溫暖，一陣燦然眩眼的光輝，和羣衆微語的聲息。我眼睛一無所見，我困難地呼吸着，四肢很快地變得痙攣起來；因爲我們是坐在木凳上的，在那人體堅牆排列的狹隘間隙裏被擠軋着。但當樂曲底第一個音符響起的時候，什麼都忘了，每個人都墮落進一種痛楚而又愉快的麻痺中。或許人在頂不舒適時，快樂會顯得更其敏銳，了然於爬山酩酊似的興奮的人，也必了然緊連着這興奮的是攀緣底苦辛——是疲憊和眩眼的日光，是喘不過氣，是鼓舞生命而刺激肉體的一切感覺，於是它底回憶不可塗抹地刻在心上。所以一所劇院底舒適並無益於一齣戲底幻思；而我第一次和華格納作品會晤時所獲得栩栩如生的記憶，是不得不歸功於那演奏會古老房屋底全然不舒適的。

是如何地神祕，如何地用一種奇異的激動充盈了我！具有配器底新效果，新的音色，新

的節奏，和新的主題；它把握了遼夐的中世紀和古老傳說底野獷的詩，它撩起我們潛在的憂愁和欲望底狂熱。我並不能全然領悟它。我如何能？這音樂是從那些全然於我陌生的作品裏摘出來的。依據那貧弱的室中傳音，那管弦樂隊低劣的編排，那羣缺乏技巧的演奏者——這些只破壞了音樂底意旨，沾汚了它配比底和諧，去把握這理念底銜聯是絕不可能的。足以顯得卓越的，一些章節被含糊地滑過去。還有被謬誤和不正確的節拍所歪曲的。卽在今日，經過多年研究，我們底管弦樂隊在按季演奏的時候，假若我不熟知總譜，我也無由跟蹤華格納作思想的，因爲一支旋律底梗概往往爲伴奏窒息而死。倘若今日我們尙曖昧地尋求出華格納作品底意旨，你便可以想到在往昔是更糟的。但這算得什麼？在往昔我常感到自身被非人間的熱情所激動：夾在快樂與痛苦當中，一些有磁力的感應在激動着我，我感到鼓舞快樂，因爲它給我帶來了力量，似乎孩子底心離開了我，代替這位置的是一顆英雄的心。

不僅我一人在這種經歷裏。從環繞在我周圍的人底臉上，我瞧見同我一樣情緒底反射。這意義是怎樣？聽衆大半是普通的貧窮的人民，他們臉上刻畫着沒有理想興味的生之倦怠，他們底心沉重，遲鈍。但在這裏，他們對這樂曲神聖的精神都起了反應。再沒有比千萬人被

㊀席格夫里德，華格納尼布龍根指環(*Der Ring des Nibelungen*)組歌劇底第二部。該組歌劇亦簡稱爲指環(*Ring*)。

一曲音樂所迷惑的景象更深刻了；音樂逐漸地崇高、光怪、而令人動情。

那些星期演奏會在我生命史上佔有着一種何等的地位！整個的星期我是爲那兩小時活着的；當它們完畢了，我想念着它們，直到第二個星期日。華格納音樂對於青年的誘惑是常令人們迷惘的；他們以爲它把思想毒化了，把行動麻木了。但被華格納所沉醉的那一代迄今也沒顯示若何腐敗的迹象。爲什麼人們不了解，倘若我們需要的那音樂，不是因它給我們死亡，而是因爲它給我們生命呢。抽搐在城市底虛僞裏，遠離了行動，自然以及任何眞實的，強烈的生命的我們，卻是在此種高貴音樂底影響下澎漲起來——那從一顆充滿了對世界的了解，自然底氣息的心裏所傾瀉出的音樂。在藝術歌人（*Die Meistersinger*），在楚斯坦（*Tristan*）[1]，在席格夫里德裏，我們去尋找我們多麼缺乏的歡欣、愛、和鼓舞。

當我強烈地感到華格納底引誘的時候，比我年長的一些吹毛求疵的人們預備切斷我底欽慕，帶着一種超然的微笑說：『那是罔然的。一個人不能在一個演奏會裏來判斷華格納，你必須到拜壘特歌劇院去聽。』從那時候起，我到過拜壘特多次；我在柏林，在德勒斯堡，在尼克以及其他德國城市，我瞧過華格納作品上演，但我不復再感到往昔的沉醉。人們以爲對一個良好的作品更進一步的認識，會增加一個人對它的欣悅，那是錯了。更接近的認識能使你對作品明晰，但卻割斷了一個人底想像，驅散了神祕。在演奏會聽過的燦爛的片斷，因爲

整個的心在加重它們，將永認爲精彩的部分。尼布龍根史詩㊁在我們夢裏像一座森林，那陌生的，可怕的一切在我們眼前掠過，又消逝。隨後我們察勘着森林裏所有的途路，我們發現這厭然的叢藪裏，秩序和理性在統治着；當我們開始知道森林裏居民臉上微細的縐紋時，那迷茫，那往日的情緒便不再盈塞我們了。

這可能是長大了的原故；假如我不承認往日的華格納，那或許因爲我不承認往日的我了。藝術作品，尤其是音樂藝術作品是隨着我們自己改變的。舉個例，席格夫里德今日對我們不再充滿神祕。它內在的素質在今日刺激我的是它愉悅的鼓舞，它形式的明朗，它底男性的力和自由，它底主角，實際說，全作底超絕的健全。

我有時想到可憐的尼采和他愛破壞自己所喜愛的癖性，和他怎樣地愛向別人身上尋找那其實在他自己身體裏的頹廢。他想把這種頹廢和華格納合爲一體，試着用空想底高翔和自相矛盾底瘋癲引誘華格納進入邪道（假若誰忘了他的狂想不是孕育在快樂的時候，那它會被嗤笑的），他渺視華格納頂明朗的素質——他底茁壯，他底果斷，他底統一，他底邏輯和他底

㊀ *Die Meistersinger Von Nürnberg* (1861-7), *Tristan und Isolde* (1865)，皆華格納歌劇。

㊁ *Nibelungen Lied* 德史詩名，華格納組歌劇卽取材於此詩。

前進力。他自己尋開心地拿華格納風格跟龔枯爾㊀底比較，帶着娛嬉的諷刺，說華格納是一位偉大的小畫家，一位半音的詩人，一位多愁善感的音樂家，『風格是那樣纖巧，脂粉氣，彷彿在他以外的所有音樂家都顯得太粗獷了㊁。』他曾經精巧地描繪華格納同他底樂曲。我們都欣賞這些精細描繪，借助於放大鏡的，組歌劇底小畫——在悲嘆的沙龍裏憔悴而美麗的華格納圖畫，以及和其他『太粗獷』的音樂家的競技會的圖畫！可笑的是某一些儘可能就愛與普通意見（不問它如何）相反的趣味的問題裁判者，卻認眞地歡迎這尖刻的圖畫。

我並不是說在華格納作品裏沒有頹廢的一面，那顯示出感覺甚或歇斯地里和現代神經質的熱情的，倘若缺乏這一面，他也不足以代表他底時代，每一位藝術家一定要那樣的。但在他還有着超頹廢的一面，倘若婦女們和青年們不能從他那裏看到頹廢以外的任何事物，那僅足證明他們無力把自身從頹廢裏拔出。許久以前華格納自己曾向李士特埋怨說，除掉柔美的一面，不管是羣衆，或藝術家都不能聆聽或是欣賞他音樂中什麼：『他們不能把握它底雄強』，他說。『我被以爲的成功』，他也曾告訴我們，『是建築在誤解上面的，我廣泛的聲譽並不值一枚胡桃殼。』那卻是眞地，他有四分之一世紀時間是被一些文學和藝術底頹廢派所讚賞，所青眼，所壟斷的。任何人很少瞧的出他是一位有活力的音樂家，一位典重的作者，抑或承認他是悲多芬謫嗣，悲多芬英雄的，牧歌的天才與詩的靈感，戰場的旋律，拿破崙式

的詞句或激越的號角聲底氛圍底後裔。

在神侍女（*Die Walkure*）裏，華格納比在席洛夫里德裏更接近悲多芬，在這裏某一些特徵，屋吞（Woton）底，布倫亥德（Brünhilde）底某一些詞句。尤其是席格孟德（Siegmund）底，和悲多芬交響樂，朔拿大是有着親切關係的。我彈奏第十七鋼琴朔拿大（作品號數第三十一）底朗誦的表現化與單純化（*Cou expressione e semplice*）的時候，不能不想起神侍女底森林，和這飄泊的英雄。但在席格夫里德裏，我發現不是一點一滴地像悲多芬，而是一種相同的精神貫徹在這作品裏，我不得不這樣想，悲多芬或許不喜歡楚斯坦，但必定是愛席格夫里德的；因為後者是古日耳曼精神底整個再生，那處女似的，拙重的，誠樸而有惡意的，充溢着幽默和感傷的，充溢着深邃的感覺的，充溢着熱血的，歡愉的戰鬬的，帶着大橡樹陰影和羣鳥歌聲的古日耳曼精神。

我底意見，以為席格夫里德在精神上，形式上都迥立於華格納作品裏。它呼吸着完全康樂的氣息，洋溢着歡欣。只有藝術歌人在快樂一方面可相比配，但卻找不出如此的詩與音樂

㊀ Edmond de Goncourt(1822-96), Jules de Goncourt(1836-70)，昆仲俱為法自然主義小說家。

㊁ 原註：見尼采華格納事件（*Der Fall Wagner*）一書。

底平衡。

誰想到席格夫里德是苦痛中的產物，誰會對席格夫里德更其欽仰。華格納寫它的時候是他生命裏最寂寞的一段時間。在藝術裏常會遇到這樣的情形。一個人想由一個藝術家作品裏去詮釋他底生活是謬誤的，因爲生活與作品相似是極例外的。一位藝術家作品表現生活底反面——表現他沒有經歷過的一些事倒較比是可能的。藝術的目的是充實藝術家所失去的一切：『當生命停逗的時候，藝術開始了。』一個實行的人很少歡喜有刺激性的藝術作品。波耳查和斯福查㊀欣賞達・文栖㊁，碩壯的，充血的十七世紀的人們；在凡爾賽宮（費貢(Fagon)的外科刺絡針在這裏占着很重要位置的）裏的血壓過高的君臣們；那些爲新教徒煩惱的，燃燒了芭那丁領地(Palatinate)的將軍們，大臣們——全都歡喜牧歌。拿破崙在讀波兒與薇姑時悲泣，而在聽芭息洛蒼白的音樂時感到欣悅㊂。一個倦於過分活躍生活的人在藝術裏尋找休息；一個在狹隘平庸的生活裏的人在藝術裏尋找能力。一個偉大的藝術家在他寂寞時，寫快樂的作品；在他快樂時，寫寂寞的作品。悲多芬交響樂快樂頌是他不幸底嬰兒；華格納底藝術歌人是唐倫荷愛愢(*Tannhäuser*)㊃在巴黎上演失敗後隨即寫成的。人們愛在楚斯坦裏去探尋華格納戀愛故事，但華格納自己卻說：『我一生決沒有眞正嚐過戀愛之樂，我在戀愛底一個美夢裏豎起紀念碑：在腦中我有了楚斯坦和伊梭德底概念。』他對快樂的，疏

爽的席格夫里德的創造也是同樣的。

席格夫里德最初的理念是與一八四八革命同時的，華格納以對做任何事同樣的熱情參加這次革命。被承認的他底傳記作者H・H・S・張伯倫(Herr Houston Stewert Chamberlain)——雖然不免成見，然而他同李克登貝吉（Henri Lichtenberger）在分析華格納靈魂這一方面獲得最高的成就——曾經苦痛地證明華格納是一個愛國者，一個德意志君主政治者。是的，他不久以前曾經如此，但我想那不是他發展底最後一面。他底行動說明了它們。一八四八年六月十四日在對國家民主聯合會一篇著名的演講詞裏，華格納猛烈地攻擊社會本身底機構，要求廢除錢幣，消滅貴族政治所遺留的一切。在未來的藝術作品（*Das Kunstwerk der*

㈠ Cesare Borgia (1475-1507)，文藝復興時意大利之政治家。Galeazzo Maria Sforza (1444-76)，意大利名族公子，放縱殘忍，酷愛藝術。

㈡ Leonardo da Vinci (1452-1519)，意大利大藝術家。

㈢ *Paul et Virginie* 係法小說家聖・比埃爾 (Saint-Pierre, 1738-1814) 所作，中國有譯本。Giovanni Paesiello (1741-1816)，意大利名作曲家。

㈣ 華格納一八四五年所作。

Zukunft)（一八四九）一文裏，他在狹隘的民族主義外，顯示出超民族的世界主義底標幟。這一切不僅是說說而已，爲了理想，甘冒自己生命的險。張伯倫曾引證一位目擊者底記載，一八四九年五月裏，他親覩華格納向包圍德萊斯堡的軍隊散發革命小册子。他旣沒被捕，也沒遇彈，算是一個奇迹。我們知道在德萊斯登攻克之後，便有傳票拘捕他，他用一張假名字的護照逃往瑞士，假如像華格納後來宣稱他那時是『包纏在錯誤裏，純任感情播弄』是眞的話，它影響於當時歷史是甚微的。錯誤與熱誠是生命中必不可少的一部分。一個人不能在某人二十年或三十年後懺悔的藉口之下，便從他生平裏把它們忽視。無論怎樣，它們曾引導過他底行動，加深過他底幻想。席格夫里德是直接從革命產生的。

一八四八年，華格納還沒想到組歌劇，只想到一部三幕英雄歌劇叫席格夫里德之狐，在這裏，是在尼布龍根寶庫裏象徵着黃金底命定威力的；席格夫里德是代表『降臨人間來消滅資本統治的社會主義的救星』。如草稿所發展的，華格納在他英雄生命底波濤上前進。他夢見他底兒時，夢到他對寶藏的征服，布倫亥德底覺醒；一八五一年他寫了年青的席格夫里德（*Der Junge Siegfried*）那首詩，席格夫里德和布倫亥德代表未來，那當大地從黃金羈軛下解放時，那必然出現的新時代人性。隨卽華格納更遠地回歸於傳奇本身的源泉，屋吞出現了那我們時代的象徵，一個像你、我的人——與那要成爲的，有一天會成爲的一個人，席格夫

里德對比。在給羅凱爾(Roeckel)一封信裏，華格納說到這個問題：『注意，看屋吞，他是絲毫不差的我們底肖像，今日精神底頂點，而席格夫里德是我們期待，希望着的人——我們永不能創造的未來的人，那在我們滅絕之後，才能由他自己創造的人——我能想像出這完整的人。』最後華格納想像着世界底最後破滅，維赫拉宮㊀——我們現今社會底系統——底傾圮，和一個嶄新人性底誕生。一八五一年華格納寫給烏力格(Vhlig)的信，說全作將於大革命後演奏。

歌劇觀衆對於他們頌讚爲革命作品的席格夫里德，會驚悉華格納明顯地指揮反對着所深惡痛絕的資本，他是多麼熟知它底沒落，他決不懷疑在這些閃灼着歡樂的幅頁裏，他在表露着憂傷。

華格納在巴黎小住之後，卽遄往沮利克，在巴黎他感覺『這藝術世界這樣地不足信任，以及那加上身來的約束底恐怖』，他被那幾於殺了他的神經病所攫握。他回去寫年青的席格夫里德，他說它給他帶來了很大的快樂。

㊀ Valhalla，北歐神話中假定主神收容戰死勇士魂靈之宮殿，有門五百四十。衆神侍女卽在此奉侍諸神。

「但使我不愉快的是除掉音樂，對任何事不能適合自己，我知道我是被幻想哺育着，我知道眞實是唯一有價値的東西。我不大健康，我神經在繼續變弱的狀態里。我底生活過去是整個生活在幻想里的，沒有充實的行動，如今生活是這麼使我疲勞，我只能常常停頓地，或是在長期休息底輪轉里工作着；一方面我付與這苦刑以悠長，苦惱的忍受……我十分孤獨，我常想到死亡。

「當我在工作時，我便忘了我底困難；但在休息的時候，它們便紛擁向我了，我十分可慘。一個藝術家底生活是多麼輝煌啊！望望它！我多麼願意爲一星期眞實的生活與它分離。

「我不懂爲什麼一個眞正快樂的人想服務藝術。假若我們享有生活，我們便無需藝術。當現實不再給我們什麼，我們便由藝術呼喊出我們底需要。再恢復我底青春和健康，去享有自然，有摯愛我的妻，和美麗的孩子——爲着這些，我願意放棄我所有的藝術。我曾說過——把一切離開我的還我。」

所以這組歌劇底詩篇是帶着猶豫寫的，正如他所說，在猶豫着還是放棄掉藝術和一切屬於藝術的，去變成一個健康的，正常的人——一個自然之子呢。他開始組織這詩篇音樂的時候是在一種容忍的狀態裏的，那容忍一天比一天尖銳化起來。

「我夜晚常是無眠的；我委頓力竭地從床上起來，思慮着這在我面前悠長的一日，它不會帶給我一個單純的快樂，他人底集團苦痛着我，我逃避它徒然使我自己苦痛。我所做的每件事嫌厭地佔有了我。不能永遠這樣下去啊。我不能再處於這種生活狀態里。我寧願自殺，不願像這樣活着……我對任

何事都不信任，我只有一個欲望——睡得熟些，讓人類底不幸不復存在於我。我無論如何要能得到這樣睡眠；它不會眞地困難吧。」

爲着這種困難他上意大利去；去吐林，熱那亞，斯柏西亞和尼斯。但在一個陌生的世界裏，他底孤獨更顯得這樣地可怕，他變得很沮喪，又匆匆地回到沮利克。在這裏他寫了萊茵河之金(*Das Rheingold*)㊀底愉快的音樂。在他痛苦的心情之下，他開始寫神侍女總譜。隨即他發現了叔本華，他底哲學僅幫助華格納堅定了，結晶了他本性的悲觀主義。在一八五五年春，他上倫敦舉行音樂會；他病倒在那裏，跟這世界新的接觸卻更進一步困擾了他。他有些困難地繼續地寫着神侍女；但他在最後完成它的時候，他不顧他臉上丹毒在不停地蔓延——爲着這病他後來曾在德意志受水療法的診治。挨近一八五六年終，他開始寫席格夫里德總譜，這時楚斯坦底思想在激動着他。在楚斯坦里，他形容愛情是「一種可怕的憤怒」；這理想整個抑壓着他。使他不能把席格夫里德完成。他似乎被一種燃燒的熱情所焚燬；在寫到第二幕中間的時候，他便放棄了席格夫里德，他瘋狂地把自己投擲進楚斯坦裏。『我要用愛來滿足我底欲望，直到完全飽和的時候；我願在招展在劇終時光的黑旗底折疊里包纏自身而

㊀ 萊茵河之金爲指環組歌劇序曲。

死❶。』席格夫里德直到一八七一年二月五號法波戰爭結束的時候才完成——在許多阻礙之下，它共化去了十四個年頭。

這就是英雄牧歌底簡史。它也許可以時或地提醒觀衆，他們欣享的那癡狂的時光是由代表這藝術家多年苦難的藝術所賜贈的。

你想不想知道席格夫里德演出時，托爾斯泰一段可笑的記載？我從他底著作，藝術論裏節引如下：

「當我到場的時候，一個穿着緊身褲的演員，對着意思是代表鐵砧的東西前面坐着。他戴着假髮，假鬚子；他底潔白的，指甲修剪得薪齊的手，絲毫不像勞動者所有；他安閑的模樣，隆起的肚皮，和鬆弛的肌肉破壞了這個角色。他用一柄可笑的鐵鎚在搥打——從來沒有人像這樣搥打的——一枚假想化的劍刃。人會以爲那是一位侏儒，因爲他行走的時候，他屈着膝。他叫喚了一陣，滑稽地張開了嘴吧。管弦樂隊也發出了獨立的許多噪音，像毫不相關地各自開始，隨後另一位腰帶上插着號角的演員走上台來，牽引着一個匍匐行走的，裝扮得像熊的人，他在那侏儒面前把熊解放了，侏儒逃跑了，這時候卻忘了屈膝。這帶着凡人面孔的演員是扮主角席格夫里德的，他叫喚了許久，侏儒照樣地回答着，隨即一個旅行者上場了——那是屋否神。他也有假髮；以一種呆板的樣子，他握着他底矛坐下，他把一切他所知道的事告訴了米米(Mimi)，但那些事對於聽衆是茫然的。隨即席格夫里德握着

推測是代表一支劍底片段的小塊，唱着：「哇荷，哇荷，荷荷！荷荷，荷荷，荷荷，荷荷！荷哇荷，咳荷，咳哇荷！荷荷！」於是第一幕完了。整個是這樣虛矯板滯，我感到極大的困難再看它演下去。但我底朋友要我留下，而且向我保證第二幕要好些。

「第二幕景扮飾着一座森林，屈吞在喚龍醒來。最初，龍講：『我要去睡了。』結果呢，它從洞裏出來了，龍是由兩個人穿起散佈着鱗甲的綠皮假扮的，在後的一端他們裝上了一隻尾巴，在另一端他們張着向外噴火的鱷魚嘴。該是一種可怖的獸的，這龍——如今或許只能吓喝五歲小孩了——用男低音說着不多的語句。是這樣的稚氣，羞靡，誰會愕視在場的是這些成年人的；這些所謂文明人來專心地看，聽，興奮而狂喜。隨即席格夫里德帶着他底號角上台了，在一段停唱(Pause)——那被譽爲十分美的——當中，他躺下了；有時他獨語，有時他沉思。他摹擬鳥底歌唱，他用號角斫下一節蔓藤，用它做了一支笛，但他吹笛卻吹的很糟，於是開始吹他底號角。這場面太令人不能忍受了，沒有一絲毫音樂痕迹。我煩擾地望着我週圍的三千觀衆伏貼地聽着這荒謬聲音，盡責任地嘆賞着。

「帶着勇氣，我抑制地等候着次一幕——席格夫里德和龍的搏鬪。那兒有怒吼，火燄和劍的揮舞。我不能再容忍。我從劇院裏逃出來，懷着一種迄今也不能淡忘的惡感。」

我承認我讀這有趣的批評時不得不發笑；這並不像尼采破壞性的病態的諷刺令我痛苦。

那對於我永是一種煩惱：這兩位我懷着同樣熱情愛慕的，我尊重爲歐洲最美的靈魂的人物卻

㊀原註：引自華格納一八五一至一八五六年間，給羅凱爾、烏力格、李士特的信簡。

永成陌路，相互敵視。我不能想像被羣衆無望地誤解的一個天才，要懷着嫉妒的剛愎，拒絕和他底對手和解，拒絕伸出友情的手來，令他底孤獨更苦痛，更窄隘。但如今我想這樣或許是較好的了。天才第一美德是誠實。倘若尼采表現了他並不了解華格納的情況，是很自然的。另一面呢，華格納必將是托爾斯泰一本密近的書；倘若不是這樣，是值得驚愕的。每一個人可以盡力於他自己底一部分，無需改變。華格納奇異的夢想和對內在生命的法眼，並不比托爾斯泰暴露現社會殘酷的現實，撕裂它覆蓋自己底僞善的面巾減低了價值。所以我羡慕席格夫里德，同時也喜歡托爾斯泰底諷刺，因爲我愛後者有力的幽默，那是托爾斯泰寫實主義最顯著的特色，那，正如他自己所觀察到的，使他更像盧騷。二人啓示給我們一個高度精鍊的文化，二人是回到自然底堅強的使徒。

托爾斯泰沒經雕磨的揶揄，令人想起盧騷對拉摩一本歌劇尖刻的諷刺。在新哀綠綺思●裏

他以同樣態度嘲笑那在舞台上可憐的幻想的演出。隨即自然是巨人的問題，和『由那沒十足龍底精神的薩伏衣(Savoy)蠢漢扮龍的問題』。

「他們向我確證他們有驚人的許多機關，足以造出一切變化，他們化了不少時間演給我瞧；但我並不希奇這用巨大努力樹立起的微小的效果……天空是用懸吊在棍棒與繩索上許多藍色的布裝成的，活像一所洗衣作所陳挂的……男女神道們底車子是用連成框狀的四條柵木做的，用一根粗繩懸起，好

似一個鞦韆。一塊平板鋪在柵木上，一位神道便坐在上頭。他前面懸着片塗畫的布，那便當爲一朵雲彩，在那上面他精緻的車子可以暫停……戲場裏點綴着許多小方形的活板窗，需要的時候便放開，展示着惡魔們從地窖裏解放出來。惡魔們飛向天上，那有時是用褐黃的布假人扮的，有時是眞的掃煙囪的人，用繩子吊着，在空中打鞦韆，直到他們莊嚴地在破布的天空消失……」

「但你對於那些震響戲院的可怕的吼叫不會有理想的……差不多是聽衆唯一讚揚的像犬狼的嗥叫是如何地奇特。瞧他們是一大羣聾的生物，他們愛常常地聽到一些刺耳的尖音，他們要求演員再來一遍。我確信人們讚揚一個歌劇女演員底高叫，正如同他們對市場上賣解的要武功一樣——當它們進行的時候，有人卻能忍受，有人十分高興地瞧着它們不生意外的演完，每人心服誠悅……管絃樂隊帶着這些美麗的聲音，配合得極其適當，像眞地很可愛呢，想想那沒有任何旋律的樂器無休止的劈拍聲吧。男低音部有一種拖沓無止的呻吟；整個是我一生從沒聽過的最令人悲傷，煩惱的東西了。我連坐小時也忍耐不住，也不得不感到極端的頭痛。」

「整個形式是讚美詩，既沒有曲調，也沒有節拍。但倘若隨時演奏一支生動的曲調，準會全都按着節拍；聽衆完全被支配了，以紛繁的煩擾和喧囂，追隨着樂隊裏一些演奏者。愉快地感到那罕見的節奏只一霎，他們苦難着耳朵，喉嚨，手脚和全身去追蹤那早擬逃避他們的曲調……」

我引了這麼長一大段是想顯示出拉摩歌劇對於他同時代的人的印象，與華格納對於他底

❶ *La Nouvelle Héloise*，一七六一年盧騷所作之小說，有中文譯本。

仇敵的印象是如何相像。拉摩被稱爲華格納底前驅，正同盧騷被稱爲托爾斯泰底前驅是不無理由的。

眞地，托爾斯泰底批評不是針對着席格夫里德的，托爾斯泰是甚過他所想像的更密近這戲劇精神。難道席格夫里德不是一個直接從自然裏出來的一個自由健康的人底美麗的化身？一八四八年華格納在席格夫里德的一段札記裏說：

「追隨我內心衝動是我至上的法律；我服從本能所完成的就是我所要做的；本能底吐露是被咀咒抑或被祝福呢？我不知道；但我服從它，我決不使自身與心底趨向背道而馳。」

華格納與文化作戰所用的方法與托爾斯泰所用的全然不同；如果二者底努力是同樣偉大，那麽實行的結果——講眞話——二者是同樣可憐的。

托爾斯泰底嘲戲針對的只是華格納作品底演出，而不是華格納作品。佈景底華麗並不能把思想底稚弱隱匿：費拉(Fafna)龍，伏里卡(Fricka)底牧羊，熊，蟒蛇以及維赫那宮，獸苑是令人發笑的。我得補充，龍之所以並不恐怖實非華格納底錯，因爲他決沒想去描繪一條恐怖的龍。他自己選定的，很淸楚的他把它當爲一個喜劇的角色。原文與音樂皆把費勒爾(Fafner)當作吃人鬼之類，一個下賤的而有些怪誕的生物。

況且，我不能不這樣想：要加增這些偉大的，哲學的仙境底效果，不如把景底眞實性乾脆取消。梅生布革告訴我，在一八七六年拜壘特紀念節的時候，她用觀劇鏡很吸引地望着指環組歌劇底某一場面的當兒，兩隻手蒙住了她底眼睛，她聽到華格納不耐煩的聲音：『不要儘望着這些在進行的。聽吧！』這是好勸告。有些只娛樂自己的雅人，他們以為在音樂會裏欣賞悲多芬最後作品——這兒缺乏朗音性——最好的方法是不用耳朵，而去看譜。這樣說可以較少矛盾：去尋味華格納歌劇表演最好的方法是閉起眼睛聽。音樂是這樣完美，它是這樣有力地把握了幻想，它毫無疵漏；它觸動了人心比眼睛所看到的更為圓美。我決不分擔這種意見：說最好欣賞華格納作品是在劇院裏。他底作品是史詩的交響樂。與其要間架，我不如要精神；與其要景，我不如要廣闊的思想領域；與其要演員，我不如要我們底夢想。

在這組歌劇裏，席格夫里德第一幕是最為戲劇化的。在演員和戲劇效果方面沒有比在拜壘特使我更全然滿意的了。幻想的創造物，像阿伯里(Alberich)和米米，他們是沒有一點法蘭西成分的，卻在德意志幻想裏根深蒂固。拜壘特的演員用一種戰兢的，戴假面的寫實手法演得驚人的逼眞，而全忘卻他們自己。堡格司他勒(Burgstaller)，他是為演席格夫里德初次登台的，帶着種魯莽的描重演着，而恰很配合那一角。我津津有味地記得——那味道似乎在

當時是永遠不愉的——他串演那鐵匠一角，像一個眞正的工人勞動着，吹動着火，把劍燒紅，投進冒蒸氣的水裏，再在砧上搥打，隨後在一種荷馬式的歡樂底縱騰中，在第一幕末尾唱起那像巴哈或亨德爾底調子的美麗的頌歌。

不管這一切，我總覺得更妙的是在音樂會裏去夢想，去聆聽一個青春靈魂的詩篇。那是在第二幕裏，森林底神奇的微語更直接地向心頭訴說，不論曠野與森林怎麼美，不論那變幻，飄蕩在樹林裏的光線多麼清晰——如今是像一組大風琴管樣被支配着了——那仍然是錯誤的：睜着眼去聽音樂，去聽那，無需其他的，可以顯示給我們一個燦爛的夏天，讓我們瞧見樹顚的搖曳，聽到風在葉上綷縩底聲響的音樂。只有經過音樂，無窮盡的小聲底啁晰纔在我們周圍繚繞，小鳥們燦爛的歌聲高飛上藍天遠處；或是擺動在不可見的生命底深處的一陣沉寂來臨，當然帶着神祕的微笑，展開臂膀，把萬有都肅靜在神聖的睡眠裏。

華格納離開了在林中熟睡的席格夫里德，爲的是要登上楚斯坦和伊梭德底喪舟。他帶着心底痛楚離開了席格夫里德。一八五七年他在寫給李士特的信裏說：

「我已把年青的席格夫里德放在一座孤獨的森林底深處；我把他丢在一株菩提樹下，眼中含淚地

跟他道別。活生生把他埋葬，撕裂了我底心，當我這樣幹以前，我同自己有一場艱苦的戰鬬……我能再回到他身傍嗎？不，全完了。我們不再提起吧。」

華格納變得憂傷是有理由的。他自知永不會再尋得他年青的席格夫里德了。他十年後再呼喚他醒來。但全都改變了。那精緻的第三幕不復再有前二幕底新鮮了。屋吞變成一個重要的角色，帶着理智和悲觀主義到戲裏來了。華格納後來的觀念或許是較莊嚴了，他底天才更支配着這戲劇底本身（想想在布倫亥德底覺醒裏的古典的高貴吧）；但熱情和青春底快樂的表現消逝了。我曉得大多數的華格納的欽慕者底意見不是這樣的；但除掉少數的崇高美的詩篇之外，我是不能全然喜歡席格夫里德末尾和世界之末日（*Götterdämmerung*）㊀開場的那些愛情場面的。我發現它們底體制有些誇大和演說化；它們全然過度的精緻使它們近於索然無味。二重唱底形式也似乎割裂而乾燥，滿是些令人生倦的象徵。席格夫里德末後的篇頁底沉鬱令我想起他同時間的作品藝術歌人。不再尋的出在前二幕裏同樣的快樂，或是同樣快樂的素質了。

但那實在沒有關係，因為不論怎樣，歡樂是在這裏的；這著作最初的靈魂是如何精美，

㊀ 組歌劇底第四部。

歲月不能蝕刻了它底卓越，人願意高興地看完席格夫里德，但卻逃避黯淡的世界之末日。因爲有敏感心情的人會覺得這組歌劇底第四天有着一種令人難以爲懷的效果。我記得在指環終場時，我瞧見的那些流溢的淚，和當夜裏我們都離開拜壘特歌劇院，下山的時候，有一位朋說的話：『我覺得我好像纔送了一位摯愛的人下葬歸來。』那時眞是一霎悲傷的傾刻。或許建造這樣一個結構，而在終了它還是有一個平凡的死，至少在使整個成爲一個證明和教導的對象是有些不當的。楚斯坦更有力地，像動作迅速之類，建立了一個同樣的結局。此外，楚斯坦結局是沒有慰安的，因爲在那裏面，生命是恐怖的。但在世界之末日裏不同。不管對席格夫里德和布倫亥德愛情攻擊的符咒怎麼不合理，生命在這裏是快樂而值得羨慕的。死呈現了一個精緻，嚴肅的結局。誰也不能說指環吐露着像帕西弗（*Parsifal*）[1]樣的犧牲和捨棄的精神；在指環裏犧牲和捨棄不過提到而已；不管那些最後迫着布倫亥德上火葬堆的狂喜，它們既不靈感，也無歡欣，每一個人有一個巨大的漩渦在他脚下張大着嘴吧，和瞧見他所摯愛的人們掉進去的痛苦。

對於華格納由歲月而改變了他席格夫里德最初的概念，我頗以爲憾；不管那世界之末日吸引人的終場（用席格夫里德死的悲劇來結束，在音樂會場裏是眞地較有效果的），我不能不帶着悔恨想着直接從一八四八革命產生的一首更快樂的詩篇該多美。人們告訴我那會對生

命較少眞實性的，爲什麼要眞實地描繪生命僅僅是一件壞的事物？生命旣非善也非惡。它正如我們所造成它的一樣，正如我們所觀察的結果一樣。歡樂和憂愁一樣眞實，是行動底一個豐潤的泉源。在一個偉大人物底笑裏有着如何的靈感！讓我們歡迎，那雖是短促，但卻閃光的席格夫里德底歡情。

華格納寫信給梅生布革說：『我曾偶然地讀到波魯塔底提摩立翁傳㊁。那生命是十分歡樂地終結的——一件罕有而從未聽到的事，特別是在歷史上。它使人想到這樣的事是可能的了，它深深感動我。』

我聽席格夫里德時，我也有同感。我們很少能在一個偉大悲劇的藝術裏，追想那快樂。但當我們能够的時候，它是多麽精美，而對於一個人是如何有益！

㊀ 係華格納一八七六到一八八二年所寫之歌劇。

㊁ Plutar h(46?-120?)，希臘大傳記家。Timoleon(440-337B.C.)，希臘大將，大政治家。

楚斯坦(*Tristan*)

楚斯坦像座山兀立在所有的其他詩篇之上，像華格納高越他底世紀裏所有的其他藝術家一樣。它是一枚崇高的想像底結實，雖然就整體上講，這作品離完滿還遠。完滿的作品於華格納是無份的。創造完滿作品所需持久的努力對於他過於鉅大了；對於一單純的作品，智力也就是辛勞的時光。全劇不懈的情緒並不能由用一組突現的靈感，裝進此刻所想像的形式裏表現出來，長久而艱苦的從事是必要的。這羣巨人，模樣像米開朗基羅底㊀，正如一個雕刻家或畫家樣，這些英雄底力和傾頹底錯綜底濃密的暴風雨是不會被拘禁在他們行動底一霎裏的；牠們在感覺底無限止的緻密裏活着，繼續地活着。期冀持久的靈感等於期冀那些非人間的事物。天才纔能展示什麼是神奇的。它能回溯出、把握住 die mutter（意卽自然創造力）底一瞥，但它不能永遠在這世界窒息的空氣裏呼吸。所以意志有時取得靈感底界域；雖然這意志並不堅牢，而往往顛躓在它底重荷下。那就是爲什麼我們在最偉大的作品突然碰到一些傾軋顚簸的事物的理由——它們是人類弱點底標記。還好，在楚斯坦裏的弱點，或許比華格納其他戲劇爲少——舉個例，像世界之末日——在這裏他天才的努力更強勁，它底高翔更令

人眩目，在別處是看不到的。華格納也明知。他底書簡顯示着一個靈魂和它相像的精神角力的失望，它攫握住它，但重又失望。我們似乎聽到痛哭的呼喊，感到他底憤怒與失望。

「我永不能告訴你我是怎樣一個可憐的音樂家。在心底深處，我知道我是一個拙劣的工作者，一個絕對的敗北者。請你注意，當我向自己說：『現在必須進行了，』我在鋼琴前坐下，推敲那些我曾經像白癡樣一再拋卻的可悲的渣滓。我全然明白我所產生的音樂廢料的品類。相信我，最近期望我做任何事是無益的。有些時候我眞地想起那是雷息格（Rissiger）鼓勵我寫唐倫荷愛搜和洛亨格林（*Lohengrin*）的㊁。」

這是華格納在完成這非常奇異的藝術作品時，寫給李士特的信。相似地米開朗基羅在一五〇九年寫給他父親信裏說：『我是在極大的苦痛裏，我不敢要求教皇任何事，因爲我底工作並沒到值得褒獎的滿意進展。這工作太艱難了，眞地他不能算是我底職業。我罔然地浪費我底光陰。上天佑我！』這時他已經爲息思廷禮拜堂底藻井工作了一年。

這多少要超過驟然自謙的，沒有誰比米開朗基羅，或華格納更可驕傲。但二人同樣感到

㊀ Buonarroti Michelangelo (1475-1564)，意大利文藝復興時代之大畫家，大雕刻家。

㊁ 一八四五——八年間華格納所作之歌劇。

自己作品底缺陷好像劇烈的傷口。但這些傷口並不足遏阻他們作品爲人類精神之光，這一點他們是相似的。

我不欲詳究華格納戲劇固有的瑕疵；它們確實是戲劇的，是史詩的交響樂，不可能表演，從演出裏得不到什麽。這對楚斯坦尤其確實，舞台上冷冷的聚合，動作過分的畏縮，和所描摹的感情底風暴配比的不均勻，有某些時刻是如此的——例如在第二幕里——它苦痛，震撼了每一個人，但又似乎全然怪誕。

但首肯楚斯坦是一闋不適於表演的交響樂時，也得承認它底畸形，簡單地講，它底不平衡。第一幕配器常顯低弱，結構缺乏凝固。有罅隙，數不清的漏洞，和被飄棄在空際的有旋律的道白。從開始到末了，旋律底抒情的突現，常爲朗誦所破壞，更糟的，被論說所破壞。感情底狂亂的旋風突然停歇，讓位給解釋或辯論的朗誦。雖然這些朗誦幾於常是一種很大的慰安，雖然這些形而上的玄想，有着每一個人都嗜愛的異域的精巧的特徵，但純詩，純感情，純音樂的轉移底超然的美是很明顯的，這本音樂的和哲學的戲劇給每一個人對於個別的哲學，戲劇和局限於音樂一方面的一切，發生厭惱。

但楚斯坦底音樂部分，就整個看，並不能自拔於作品底瑕疵之外，因爲音樂也缺乏統一。華格納底音樂是全然殊異的曲體造成的：每一個人可以從它裏面發現意大利式的，德意

志式的，甚至各色各樣法國式的；有些是崇高的，有些卻是平凡的；誰都會時或地感到它們聯絡底不細密，它們形式底缺陷。一再地兩個同樣新穎的觀念會聯繫起來，而因爲造成太強烈的對比破壞了每一個。馬克王——一個聖杯騎士底化身——底精美的哀歌是用如此的節制，用如此的對外象高貴的諷嘲來處理的，那哀歌純白，寒冷的光芒在二重唱織紅的火焰以後，是全然消匿了。

這作品每一部分都蒙受到不可避免的缺陷。它是從它最壯美處升起的一個全然不可避免的缺陷。平凡的作品會極易使它底形式完滿；但一個有崇高目的的作品達到完滿是罕見的。一幅小小的幽谷和含笑的草原的畫，較諸一幅輝煌的阿爾卑斯山，湍流，冰川和暴風雨的畫是易於達到可喜的和諧的；因爲卓越有時要抑壓畫面，破壞效果的。楚斯坦某些偉大的幅頁是如此的。我們可以舉例，像第二幕那些傾吐煩惱的期冀，伊梭德在那充滿渴望的夜裏的期冀底詩篇；第三幕楚斯坦受傷，發譫語躺着，等待那攜來伊梭德和死亡的船的時候，楚斯坦底期望——我們也可以舉前奏曲作例，那像長遠在悲鳴，在岸頭抨擊自己的無休息的海似的永恆渴望底表現。

在楚斯坦最深深令我感觸的素質，是被仇敵們當作慣於用浮面的，毛糙的物質來逗引朦

混大衆眼睛的騙子的一個人底誠樸和高貴底明朗性。有什麼戲劇比楚斯坦更嚴肅，更漠視外表？它底約束是全然太過的。華格納拋棄一切對他主題不關切的如畫般的枝節。這將全自然擱進他幻想裏的人，這隨自己志願創造神侍女憤怒底暴風雨，或是創造耶穌受難日閃耀的柔光的人，在第一幕不肯描摹一點那環匝在船周圍的大海。相信我，雖然他自願如此，那還是一種犧牲。用悲劇小屋底四堵牆圍閉了這恐怖的戲劇，使華格納更愉快。有任何合唱是困難的；已經沒有什麼能使任何人對人類靈魂底神祕分心，這裏只有眞正的兩部——這對愛人的兩部；假如有第三者的話，那是該隸屬於命運的。在它手裏遭難者被釋放了。在這愛情劇裏是有着如何的一種美底肅穆。劇情保持着寧靜沉着，它裏面沒有嘻笑，只有近於宗教的，在它底嚴肅里，比杷息弗或許更宗教的一種信仰。

這對於一位劇作家是種教訓，去看一個人爲集中整個主題放在兩個活潑的靈魂底內在生命上，不惜捨棄所有瑣屑，輕浮和空洞的枝節。在這方面，華格納是我們底大師，不必問他底錯誤，他比他所有在他時代裏的文人，劇作家一個較好的，較強的，較有益的，值得追隨的大師。

我發現對這曲譜的批評，已比我設想的幅頁較多。不管那些，我愛楚斯坦；對於我，對

於我同時代的人，楚斯坦長遠是興奮的曳引力。歲月留下它不能捫觸的美，對於我它是從悲多芬死後，任何人都感動的藝術底頂點。

但當我在另一個黃昏聽它的時候，我不能用思想了：啊，有一天你也會走的，去進入格魯克，巴哈，孟特非地，帕萊斯廷那❶以及所有他們名字尚生存在人間的偉大的靈魂中間，但，他們底思想僅能由少數罔然地試着復活過去的內行們感覺到。雖然你同樣是過去了，你是我們青春不變的光輝，生和死，欲望和拋棄底強烈的源泉，當我們曳行出我們道德的力量以及反抗這世界的權能的時候。這世界是貪得新的外感的，在它欲望底無休止的漲落裏向前。雖然世界思想已經改變，新音樂家正爲將來創造新的歌，但它終是掠過你的暴風雨的世紀底聲音。

❶ Tudio Monteverdi (1567-1643)，意大利音樂家，古代音樂改革家。G. P. Palestrina (1526-1594)，意大利音樂家，宗教音樂創造者。

桑　　聖

(Camille Saint-Saëns)

聖桑

聖桑先生已享有成爲一個大師底罕遇的光榮。他底名字，雖曾長久未被認識，但如今是令舉世崇敬了。這由於他品格底高貴，並不亞於他藝術底完整。沒有一位藝術家這樣地不以羣衆爲懷，沒有一位藝術家對一般的，或是專家的批評表示更淡淡的了。在做孩子的時候，他就有了對外表成功的一種自然的嫌厭：

「我仍然
聽見頌讚底喧嘩；儘够了，
在天眞的羞澀裏，它就像
要汚穢我的泥樣；我執拗
我怕它觸碰我，我偷偷地
閃開了它㊀。」

後來，由於悠長的，苦痛的鬪爭，他成功了，在鬪爭裏，他和那斥責他『該去聽一闋悲多芬交響樂，那會成爲一種使他兀臬不安的懺悔的㊁』一類的愚蠢批評對抗。但從此以後，

從他進入法蘭西學院以後，他寫了亨利第八（*Henry VIII*）和大風琴交響樂（*Symphonie Avec Orque*）以後，他仍超然於毀譽之外，以異常的嚴肅，來批判他底勝利：

「你將會明白那說謊的眼睛的，
　那鼓掌底虛僞的，
那隱伏着妒忌的友誼底面具的，
　　在勝利日底

「平庸的明朝，當凡俗的一羣
　用光榮來表彰你；
批判罕有的天才代價等於
　小丑們底噱頭的時候㊂。」

㊀ 原註：這詩在一八九六年六月十日在普萊廳（Salle Pleyel）慶祝他創作五十週年紀念的音樂會，聖桑先生自己朗誦過，這詩寫於一八四六年，他第一次音樂會就是在普萊廳舉行的。

㊁ 原註：見聖桑和聲與旋律（*Harmonie et Melodie*, 1885）一書。

㊂ 原註：見聖桑家庭詩抄（*Rimes familières*, 1890）一書。

聖桑先生現在老了，他底令名已經廣被，但他迄未降服。沒多年以前，他寫給一位德國記者的信裏說：『我對於毀譽從未介介，並非我對自己所長有尊崇之意（那多愚蠢），而只是在工作的時候，爲了適合我底本性，那像一株蘋果樹結蘋果樣，我無需用別人底論斷來煩瀆自己。』

這樣的獨立性在任何時代是罕有的；在我們今日，當大衆意見底威權專橫的時候，尤其罕見；在法蘭西——藝術家們或許比任何國度裏的都較會交際，要算最爲罕見的了。在一位藝術家底一切素質裏，獨立性最可珍貴；他組成了他品格底基層，它是他正義感和潛在力底保證。所以我們必不能隱蔽它。

聖桑先生在藝術上的意義是雙重的，因爲須得從法國國內和國外兩方面去批判他。在法國音樂裏他有些特異地峙立着，有些直到最近還卓然無偶地峙立着：那就是一種偉大的古典精神，和一種音樂文化——德意志文化精美的寬闊。我們必得說，現代一切藝術底基礎是仰仗於德意志大師們的。法國十九世紀的音樂富有着聰明的藝術家們，幻想的旋律作者，有技巧的劇作家；但眞正的音樂家和良美凝鍊的創作卻極爲稀少；除掉兩三光輝的例外，我們底作曲家是過多具有天才的玩賞家底特點了，他們寫樂曲是作爲游戲的，他們以爲音樂，不是

思想底特殊形式，而是文學理想底外衣。我們的音樂教育是浮面的：只能在一個音樂院裏，去受幾年形式的教育，但不能普及一般；一個孩子不能像吸收文學和論辯底氛圍樣，去吸收音樂；在法國幾乎每一個人對美麗的文字有本能的感覺，而很少數人能注意美麗的音樂。因此我們底音樂產生一般的過錯和謬解。它成爲一種浮華的藝術；它沒有像德國音樂樣，成爲人民思想底詩的表現。

談到這層，我們就需要那些如今在法國很罕見的條件底配合；而這些罕見的條件卻曾造成了喀麥耳•聖桑(Camille Saint-Saëns)，他不僅有着非凡的天才，他還降生在有熱情的音樂家的門第，他們爲他底教育竭盡心力。在五歲的時候，他已經受過唐吉安總譜的哺育㊁；當他還是一個小孩

「纔十歲，單弱而蒼白
已經充滿了自信與歡樂㊂。」

㊀ 原註：見一九〇一年十一月八日給柏林的商業快報(*Boersen-Courier*)通信員李文(M. Levin)的信。

㊁ 原註：見聖桑一八九四年所作查理．古諾和莫札特底唐吉安(*Charles Gounod et le Don Jnau de Mozart*)一文。

㊂ 原註：見家庭詩鈔。

在一個公開的音樂會裏演奏的時候，他『已經估計到自己足以抗衡悲多芬和莫札特了』；十六歲，他寫了他底第一交響樂(Première Symphonie)。稍稍大些，他自己沉緬於巴哈和亨德爾音樂，他已能隨意地模倣羅辛尼，費爾地，修曼，華格納底風格寫作了㊀。他曾寫下了各種形式的精緻的樂曲——希臘形式的，十六，十七和十八世紀形式的。他底作品具備各體：彌撒曲，大歌劇，輕歌劇，清唱劇，交響樂，交響詩，管絃樂，風琴曲，鋼琴曲，歌曲和室內樂。他是拉摩和格魯克作品閎博的校定人；他不僅是一位藝術家，而且是一個能批判自己藝術的藝術家。他在法國是一個不尋常的典型——有人會以為在德意志可以尋出他底家園。

在德國，無論怎樣，他們沒有誤解他。在那兒，喀麥耳•聖桑底名字是代表法國古典精神的，他們以為從白里奧士時代起，到呆沙•弗南克年青的一派——但弗南克本人德國是不清楚的——出現以前，聖桑先生底名字是足够代表我們音樂的。聖桑先生的確據有不少法國藝術家優異的特質，在這些特質裏最重要的是——想像底全然明淨。這位閎博的藝術家很少眩學，而且毫不迂闊，是很為卓異的。迂闊是德國藝術底煩累，巨匠們也未能避免。不談布拉姆斯，他是為迂闊所損害了的，就如輕靈的天才像修曼，或是有魄力的天才像巴哈也未嘗例外。『此種不自然的藝術像小省城裏貌為神聖的沙龍一樣令人疲倦，它刺激人，它簡直可

以殺人㊁。』『聖桑不是一個迂儒，』古諾寫道，『他很保留着孩子氣，而由於這就顯得十分伶俐。』而且他十分具備法國人氣質。

聖桑時常令我想起一個我們的十八世紀作家，不是百科全書派的，不是盧騷陣營裏的，而是伏爾泰派的。他思想底明晰，表現底正確和優雅，和一種內在的素質造就了他底音樂『不僅高貴，而且異常高貴，像來自一個良好的種族和卓越的門第㊂。』

他又具有異常的睿智，並不屬於感情一類的；他『精神冷靜，幻想能約束，卽或在最煩擾的情緒裏，也能自制㊃。』這種睿智是舉凡接近曖昧思想和神祕主義的一切底仇敵；這種睿智底結果是那本精緻的書，問題與神祕(*Problèmes et Mystères*)——一個易生誤會的書名，

㊀ 原註：見古諾一八九六年所作一位藝術家回憶錄(*Mémoires d'un Artiste*)。按Giuseppe Verdi (1813-1901)，意大利歌劇作曲者，茶花女、弄臣爲其名作。

㊁ 原註：見E．息皮阿(Edmond Hippeau)亨利第八和法國歌劇(*Henry VIII et L'opera francais 1888*)。文中所徵引聖桑底話，聖桑先生在別處也說過：「這些好好創作的作品，卻沉重而無吸力；在可厭的進行裏，反射出德國某些小城的狹隘，迂腐的精神」。(見和聲與旋律)。

㊂ 原註：見古諾聖桑底阿斯卡里阿(*Ascanio de Saint-Saëns, 1890*)一文。(按阿斯卡里阿係聖桑一八九〇年所寫之歌劇)。

㊃ 原註：見同書。

理智的精神在這兒統攝着，而且向青年人呼籲保衞『被威脅的世界底光明』，反抗『北方底迷霧、斯堪的那維亞底神祇們、印度的鬼神、天主教的靈迹、盧爾德、精神主義、玄祕主義和曖昧主義㊀。』

他對自由的愛與需要也是十八世紀的。人們可以說自由是他唯一的熱情。『我熱愛自由，』他寫道㊁。他用他對藝術批判底大無畏來證實；因爲他不僅正確地論究着華格納，而且敢批評格魯克和莫札特底弱點，韋伯和白里奧士底錯誤，和一般對古諾的意見；這受過巴哈哺育的古典大師，竟敢說：『今日對巴哈和亨德爾作品的演出只是一種無益的嬉戲而已，』那些希望復活他們藝術的人是像『願意生活在若干世紀無人居住的古邸裏的人們㊂』。他更進一步，批判自己底作品，反駁他自己的意見。他對自由的愛好使他在不同的時期裏，對同一作品有不同的意見。他以爲人們有改變他們意見的權利，正如他們有時會欺騙自己一樣。對於他似乎大膽地認錯比做始終如一的奴隸要高明些：在藝術以外，也顯示着這種同樣的感覺：在倫理學上，如他寄給一位青年朋友，勸他不必爲過分的嚴肅所拘束的一些詩裏所表現的：

「我明白一個罔然的美德的夢
常在你靈魂上投下陰影……」㊃

對形而上學也一樣，他以一種純粹的思想自由批判宗教，信仰和四福音書，只要自然裏去尋覓道德和社會底標準。

這裏是從問題與神祕裏隨便摘錄的，他底一些見解：

「當科學前進的時候，神就退卻了。」

「靈魂只是思想表現的媒介。」

「工作萎靡，個性削弱，在死亡底苦痛下分配人的產業——這些是福音書給社會基督的教訓。」

「基督教底美德並非社會底美德。」

「自然並無目的：她像一個無窮的環，不能領導我們上哪兒去。」

他底思想不受桎梏，充滿了人性底愛，和一己的責任感。他把悲多芬稱爲是『最偉大的，唯一眞正偉大的藝術家，』因爲他標舉出四海兄弟的理想。他心靈是多麽寬廣，他有關

(一) 原註：見聖桑問題與神祕。按 Lourdes, 法南部地名，多神蹟，如聖水靈窟等。

(二) 原註：見和聲與旋律。

(三) 原註：見聖桑畫像與紀念品(*Portaits et Souvenirs, 1900*)。

(四) 原註：見家庭詩鈔。

於哲學的，戲劇的，古典繪畫的著述，還有科學論文，詩和劇作㊀。他對於一切，我並不是說能以相同的技巧，而是以睿智和不可否認的能力來處理的。他顯示一種在藝術家裏，尤其是在音樂家裏罕有的心靈型式。他宣示他自己追躡着的兩種主義是：『不自詡』和『保持你心靈完全健康㊁。』它們無疑地不是悲多芬底，或者華格納底主義，甚至在上一世紀著名的音樂家裏也難於尋出曾經實行過這兩種主義的。無需下註脚地，它們告訴我們，什麼是聖桑先生所特異的，什麼是他所欠缺的。他不爲任何熱情所煩擾。『他沒有偏見；他沒有偏向㊂』——由於他不怕改變他底觀點，人們還可以增加一項，雖然他自己沒有增加——『他並不佯爲一切事物的革新者』；他全然獨立，或許是太過。他有時似乎不知道如何使用他底自由，如果在往日，我想歌德會要說，他內在需要一點魔鬼的了。

他最獨異的心靈特質似乎是慵倦的憂鬱，那是來自對生活瑣屑的酸辛感㊃；這種憂鬱有不健康的倦怠陪伴着，有多變的性情，神經質的歡欣和一種對效擬和模倣的癖嗜。他熱切的，無休止的精神使他漫游世界，使他寫了布勒塔尼和奧凡烈風㊄的狂想曲，波斯歌謠，阿爾熱亞的套曲，葡萄牙的橈歌，丹麥，俄羅斯，阿拉伯的狂思樂，意大利的情歌，阿非利加的幻想曲，埃及的協奏曲；同樣地，他在許多時代裏遨游，他寫了希臘悲劇，十六，十七世紀的舞曲，十八世紀的序曲，賦格曲。但在這不同時代，不同國度的異域，往古底反射裏，

他底幻想在漫游着，誰都首肯這位法國人他旅行時的快樂的，聰敏的面貌——他孄孄地隨着他底癖愛走着，但並不深探他所會晤的人們底精神，來煩瀆自己，而只是儘可能地蒐集，隨後用一種法國的色澤使它再現——模倣在意大利的蒙田㊅，蒙田拿味羅那城(Verona)來比較波亞疊城(Poitiers)，拿把雕亞城(Podua)來比較波爾多城(Bordeaux)，當他在佛羅棱薩的時候，對『一種形狀特別的羊和一種有獒犬大小，樣子像貓，有黑白條紋，他們叫做老虎的動物』所化的注意，比對米開朗基羅的爲多。

從純音樂觀點上，聖桑先生和孟德爾松有些相似。在他們二人裏，我們發現相似的智慧底約束，相似的在他們作品龐雜的因素裏所保持的平衡。這些因素對他們二者並非全同，因爲他們生長的時代，國度和環境並不相似，他們底特性也有很大的殊異。孟德爾松比較高

㊀ 原註：聖桑在一八八〇年古代羅馬劇場裝飾一文中討論龐貝(Pompeii)城的壁畫。一九〇五年向法國天文學會演講論蜃氣現象。一八九二年寫獨幕喜劇作家痙攣記(*La Crampe de Ecrivains*)。

㊁ 原註：見和聲與旋律。

㊂ 原註：見古諾一位藝術家回憶錄。

㊃ 原註：見家庭詩鈔裏的鐘點(*Les Heures*)，行進(*Mars*)，謙虛(*Modestie*)等詩。

㊄ Bretagne，地在今法國西北，Auvergne，地在今法國南部，皆法國古代省名。

㊅ Montaigne(1533-92)，法大散文家，作品中國有梁宗岱部分譯文。

潔，比較宗教氣些。聖桑先生比較愛涉獵些，比較敏感些。與其說由於技巧使他們精神相似，毋寧說在一般的欣賞底純粹性，在節奏感，在方法的天才上，他們是好友，由於那些，使他們表現了新古典的特徵。

至於直接影響聖桑先生的那些事物，卻很紛繁，想一一標舉較爲困難，對於我是一種大膽。他卓越的倣擬能力，常使他倣華格納和白里奧士底，亨德爾和拉摩底，呂里或卡本鐵㊀底風格寫作，甚至十六世紀英國的木琴或翼琴演奏者底風格，像威廉·拜爾德㊁——他底短曲，便十分自然地被介紹進亨利第八音樂裏去；但我們必須記住關於這些從容的模倣，爲管絃名手而戲擬的，聖桑先生卻從未迷失掉自己。當他歡喜的時候，他記憶爲他服務，但他卻從未爲它困擾。

人儘可判斷，聖桑先生音樂理念是受了十八世紀末葉大師們精神灌輸的——人們會更進一步說，受悲多芬，海登和莫札特精神底灌輸，是要勝過受巴哈精神底。修曼底逗引也在他理念上留下標記，他還受過古諾，比裁㊂和華格納底影響。但更強的影響是他底友人，他底老師白里奧士底㊃，最強的，還是李士特底影響。我們必得在最後的一個名字上停一停了。

聖桑先生有很好的理由喜愛李士特，因爲李士特也是位愛自由者，他拋棄了傳統和迂闊，他譏刺德意志習俗；他喜愛他，更因爲他底音樂是布拉姆斯古板派底反抗㊄。他曾熱心

地擁護過李士特作品，他曾經是一員以李士特爲精神領導的新音樂底最早，最激烈的戰士——也是那華格納勝利像是萌芽，而理查•司特勞斯卻突地燦爛開花的『標題音樂』底一員最早，最激烈的戰士。『李士特是我們時代裏最偉大的作曲家，』聖桑先生寫道：『他比韋伯，孟德爾松，修伯特，修曼還勇敢，他創造了交響詩。他是器樂的解放者……他宣揚了自由音樂底崇高性㊅。』這不是在一時熱情衝動裏說出來的，聖桑先生一直保持着這種意見。他畢生對李士特的欽仰始終不渝，一八七五年，他獻了一本我，創造者來了（*Veni Creator*）

㊀ Jean Baptiste Lully(1632-87)，法民族歌劇樹立者。Marc Antoine Charpentier(1634-1704)，法宗教音樂家。

㊁ Harpsichord, Clavichord，均爲一種有鍵樂器，爲鋼琴前身。William Byrd(1538-1623)，英音樂家。

㊂ George Bizet (1838-75)，法名歌劇作曲家，其傑作卡門(*Carmen*)係採自法小說家梅里美(Prosper Mérimée)小說卡門，曲調雄驃，爲尼采所稱道。

㊃ 原註：「感謝白里奧士，我一切的造型由於他形成，由於他得良好地形成」（見畫像與紀念品）。

㊄ 原註：「我極喜愛李士特底音樂，因爲他從不被別人意見所煩擾；他說他所要說的話；唯一他所顧慮的事，就是他所說的，同時他也要能做。」（見息反阿氏引文）。

㊅ 原註：此段引文從和聲與旋律及畫像與紀念品引來。

給這位『李士特法師』，一八八六年，李士特逝世後的數月，他把他底傑作大風琴交響樂呈獻作『紀念弗朗茲・李士特』之用㊀。『人們不考慮地譏笑我對李士特作品如他們所說的偏愛。卽使他激動我的愛慕和感激，像三稜鏡樣，在他底臉和我底眼睛之間，把它們自身一一顯現，我也不會發現什麼可以值得大為悔恨的㊁。當我閱讀他最初的交響詩，我底興趣被攫握的時刻，我尙未感覺到他個人的可愛，我尙沒和他謀面；連聲音也沒聽過，我和他還全然陌生呢。當後來這些交響詩指示了那領導扮鬼舞(*La Danse Macabre*)和盎費底紡車(*Le Rouet d' Omphale*)以及相似性質的作品底道路，我就確信我底判斷並沒為對他的喜愛底任何偏見所歪扭，我獨自負責我底行為㊂。』

此種影響，我以為可以詮釋聖桑先生某一些作品。不僅在他底交響詩——那些是他底傑作——裏，此種影響極為明顯，也可以在他底管絃樂組曲裏，他底幻想曲裏，他底狂想曲裏發現，在這些作品裏，描摹和敍述的因素很強。『音樂無需幫助，自然很美，』聖桑先生說，『但當我們利用我們底幻想，使它在有些別緻的河床裏流淌的時候，這樣創造出的音樂，它底效果會更為良好。隨後靈魂底一切力量為這同樣的目的效勞。藝術從這裏不能獲得更偉大的美，但卻獲得對擴充要較比寬敞的原野——那就是較繁衍的形式，較大量的自由㊃。』

所以我們發現聖桑先生也參與了現代德國交響樂作者把其他藝術底力量運用些到音樂裏去的熱烈的嘗試：詩，繪畫，哲學，傳奇，戲劇——整個生命底一切。但他和他們有着如何的鴻溝！這鴻溝不僅是由於風格殊異，還由於兩個種族，兩個世界底殊異所形成。在時夾泥沙，時見珠璣的理查•司特勞斯底狂熱的作品邊側，峙立着聖桑寧靜而諷刺的拉丁藝術。他感觸底細緻，他愼重的適度而他愉快的『由無數小徑進入靈魂㊄』的華飾帶來了麗藻和純思

㊀ 原註：在和聲與旋律一書中，聖桑先生告訴我們他曾經在意大利劇院舉行，指揮一次專演奏李士特作品的音樂會，但他想讓法國人欣賞它們的努力卻失敗了。

㊁ 原註：這欽慕是相互的。聖桑先生甚至說沒有李士特，他底參孫和達立拉 (*Samson et Dalila*) 不會寫出。「不僅是李士特曾經使參孫和達立拉在魏瑪上演，並且沒有他，這作品便無法完成。我對主題的提示遭遇了這樣的敵視，我幾於要放棄寫它的念頭；以至存在的只是一些模糊的音符了……隨後在魏瑪，有一天我和李士特談起了它，他並沒聽到它一個音符，便堅信地對我說：『完成你底作品；我將使它在這裏上演。』一八七〇年事變延遲了幾年，終於它在魏瑪上演。」（一九〇一年十一月八日音樂評論）。

㊂ 原註：見畫像與紀念品。

㊃ 原註：見和聲與旋律。

㊄ 原註：見畫像與紀念品。

底歡欣；我們不僅感覺它們底柔媚而已。和今日不寧靜的，煩擾的藝術一比較，他底音樂感動我們的是它底寧靜，它底安謐的和聲，它底天鵝絨似的轉調，它底澄明，它底平滑流動的風格，和一種不能言傳的雅緻。就連他底古典的冷靜，以它們的眞篇，反射出新派的誇詡，對於我們也是有益的。使人時常感到回到孟德爾松，回到史朋廷尼，格魯克派去了。使人似乎旅行在他所熟知，所喜愛的鄉村裏；但誰也不能發現聖桑先生作品和其他作曲家底作品有任何直接的雷同；因爲無人可以想出這位把所有往昔大師們放在心靈深處的大師更爲奇妙的了——他底精神與他們爲鄰。這就是他個性底祕密，也就是對我們的價値；他把一些往日的光明和甜美賜給我們藝術底不寧靜。他底作品像另一世界底碎片。

『時常地，』他在講到唐•吉安時說道：『我們在古希臘的聖地上，發現一個碎片，一隻臂膀，一具雕像底殘餘，那些已被歲月的荒蕪所刻蝕了；它只是那雕刻者底鑿創造下的神底影子了；但無論怎樣美還是存在的，崇高的風格不受一切約束始終燦光㈠。』

他底音樂也是如此。它有時有些蒼白，有些拘泥；但在一個樂句裏，一些和聲裏，會映照出往日底清晰的幻影來。

㈠ 原註：見畫像與紀念品。

狄　　丹

(Vincent D'Indy)

「我認爲批評是無用的，我甚至敢說是有害的……批評常義是甲或乙對另一人作品所持的見解。但那見解如何能有助於藝術底茁長？當天才們和一些有才智的巨匠，像歌德，修曼，華格納，聖．柏甫和米細勒等㊀，想隨意批評的時候，去明悉他們底理想，卽便是謬誤的理想，是有趣的；但去知道某某先生歡喜，或是不歡喜某某戲劇的，或音樂的作品，便索然無味了㊁。」

芬邏特．丹狄(Vincent D'Indy)先生這樣寫過。

在這樣的意見表示之後，誰都可以想像的出一個批評者在寫關於芬邏特．丹狄先生的時候，所感到的某些困窘了。而我本人更該對此事多加考慮，因爲在刊載上文同一期的戲劇音樂評論裏，以同樣確信所發表的另一些意見是屬於作者的。如今只有一件事可做——照抄丹狄先生底例子；因爲批評底死敵正是做爲一個鋒利的批評家的他本人。

我現在要詳細討論的不完全是關於丹狄先生音樂天才，現代歐洲都知道他是戲劇音樂表情，管弦樂配色和風格學大師之一。但那不是他造詣底終極；他有那來自更深邃的某些事物的藝術創造力，當一位藝術家具有某一些價值的時候，你會發現那不僅在他底作品，而且也

在他底爲人，這樣我們就試着來探究丹狄先生底爲人吧。

丹狄先生底人格不是一種神祕性的，相反地，像陽光樣開朗明靜；從他底音樂作品裏，從他底藝術活動裏，從他底文字著作裏我們瞧的出來。關於他底文字著作，我們向他那以爲批評是屬於那思想縱然謬誤，也是有趣的極少數人的規條，要求例外。不明白丹狄先生思想——縱然是謬誤的——必然算一種苦痛；因爲讓我們匆匆一瞥的不僅是位卓越藝術家底理念，而且是具有我們當代思潮底一些令人驚異的特徵的理念。丹狄先生曾經縝密地研究過他底藝術史；但他作品底主要興味側重在現代藝術精神底不自覺的表現，是超過它們所告訴我們的往昔的。

丹狄先生不是一位爲他底藝術範疇所羈束的人；他底心靈是開朗的，是很爲富縟的。現代的音樂家不再全然聚精會神在他底音符裏了，他們讓他們底心靈趨向其他的一些興趣。這些有素養，有思想的作曲家，他們能自覺他們所創造的，而且對他們底藝術有一種鋒利的批判力，像聖桑先生，都卡先生㊂，或丹狄先生樣，那不是法國現代音樂給我們的一個僅只是

㊀ Saint-Beuve (1804-69)，法文藝批評家。Michelet (1798-1874)，法歷史家。

㊁ 原註：見一八九九年二月五日戲劇藝術評論。(*Rêvue d'Art dramatique*)

㊂ Paul Dukas (1865-)，法作曲家。

有趣味的現象。由於丹狄，我們有了拉摩，德吐施，所羅門・德・羅西[1]閎博的校訂本。甚至在不魯塞爾陌生者（*L' Etranger*）的預演會裏，他還在從事於孟特非地底奧菲莪的改編。他曾經出版附有批評札記的民歌選集，關於悲多芬底先進者的論文，作曲史以及一些評論，演講。此種精美，睿智的文化，誰然它可能最爲人注意，但無論怎樣並不能算是丹狄先生特徵中最值得注意的。別的音樂家也和他分享此種文化。而他眞正的卓越之處是在他道德的，全然宗教的素質裏面的，那是使我們對他在當代藝術家裏發生非常興味的一方面。

『Maneant in Vobis Fides, Spes, Caritas。
Tria haec: major autem horum est Caritas。』

（「我冀盼你將再獲忠誠，希望，慈悲。
僅此三者：不過最重要的是慈悲。」）

「一位藝術家至少得有信仰，對上帝的信仰，對自己藝術的信仰：因爲令他學習的是信仰，由於學習使他自己在生命底階梯上逐漸崇高，升向他底目的，那就是上帝。」

「一位藝術家必得實現希望，因爲他不能從現實裏期待什麼；他明白他底使命是服務，是爲了那繼他而來的時代生活和教義而工作的。」

「一位藝術家必得爲一種光榮的仁愛——「那是最偉大的」——所激動。愛是他生活裏的目標；因

爲整個創造活動的原則是神聖而仁慈的愛。」

誰會像這樣說？是修道士登理（Denys）在亞陀斯山上他底寺刹裏說的嗎？是那發揚喬托㊁虔誠教訓的折里尼㊂說的嗎？或是一位栖亞那（Siénna）的老畫師，那是在虔信裏，自稱『由於上帝寵眷，是用聖潔的信仰向衆生宣揚奇迹的』，所說的嗎？

不，這是向學生發表他就職談話，向學生發表作曲演講的聖歌學校（Schola Contorum）校長說的㊃。

我們必得稍稍尊重這本密合着生機的科學和高蒂克精神的罕見的書（我用高蒂克這名詞，是在它最良好的意義裏的；我明白它是一個人所能給丹狄先生最高的頌讚了）。這著作沒有得到它所應得到的注意。它是當代藝術底一部記錄；即使它和其他著作分離，它也不會

㊀ André Cardinal Destouches（1672–1749），法歌劇作曲家。Solomon de Rossi 十七世紀猶太作曲家。

㊁ Giotto di Bondone（1226?–1336?），佛羅棱薩建築家，畫家。

㊂ Cellini（1500–71），意大利雕刻家。

㊃ 原註：見丹狄作曲教科書（*Cours de Composition Musicale*），（一九〇二年 Durand 版）卷一，十六頁。此書係丹狄先生一八九七——八年在聖歌學校教授作曲課程筆記的摘要。可參閱發表於一九〇〇年十一月份「聖·熱哇講壇」（*Tribune de Saint-Gervais*）的丹狄聖歌學校就職演講。

毫沒被注意它底價值而忽略過去。

在這本書裏，隨事都顯示出信仰——從始到終。我們知道它是如何地煽漾起天才底火燄，哺育着思想，指導着工作，甚至統攝着一個音樂家底風格和轉變。下面一段會使人想起是屬於十三世紀的，精巧，且又不乏高貴：

「一個人在生命底不同階段裏，在那賡續的轉變底行進裏，應該有一個目標。理性，本能和信仰，在生活底艱難裏引導人，同樣在轉變底選擇裏，引導着音樂家。由此可知無用的，矛盾的轉變，光明與陰影游移的對比，令觀衆產生一種痛苦的，凌亂的印象，正可以和一個柔脆，無定見的可憐的人，沒有目的和信仰，在他不快樂的生命歷程裏，為東方與西方的衝擊所激盪，來作比較㊀。」

這本書由於一種抽象和分類的煩瑣哲學精神，似乎是屬於中世紀的。

「在藝術創造裏，七種因素為靈魂所運用：想像、熱情、了解、智慧、記憶、意志和良心㊁。」

還有它底中世紀精神是由一種特異的象徵主義所顯示的，這主義在每一細節（就我所了解的）裏發現出神跡底痕印，三位一體的上帝底標識，就像心和三拍子底跳動一樣——「一個可欽羨的三位一體主義底實用㊂！」

從很久以前到現在，丹狄先生寫歷史的方法，便不是追溯事實使配合定律，相反地，是

從那一度被承認，而未被經常的循轉所證明的一些概念裏演繹出事實來，像：『藝術源於宗教㊃』——一個全然不能肯定的事實。緊接着此種推論的便是民歌源於格里哥里歌曲㊄，而不是格里哥里歌曲源於民歌了——我只有相信了。藝術史於是會變成一種在道德建築中的世界史。可以把它分爲兩部分：驕傲來臨以前的世界，來臨以後的世界。

「爲基教信仰所征服的，人類強項的敵人，驕傲，卻很少在中世紀藝術家底靈魂裏顯現出來。由於宗教信仰底衰頹，由於宗教改革精神實用於人類智識底每一枝幹，我們瞧見驕傲再現了，我們竚望着它底眞正的文藝復興㊅。」

㊀ 原註：見作曲教科書一三二頁。

㊁ 原註：見同書十三頁。

㊂ 原註：見同書廿五頁。在十三世紀，腓立普(philip do Vitry)，姆克斯(Meaux)的主教，稱三拍子爲「完整」，因爲「它從三位一體得名，那就是說從「聖父、聖子、聖靈」得名的，在這裏面有着神聖的完整。

㊃ 原註：見同書六十六頁，八十三頁。

㊄ Gregory I (590-604)，羅馬教皇，會將當時天主教教堂各種樂歌，編集成帙，後遂稱此種樂歌爲格里哥里式的。

㊅ 原註：見作曲教科書。

終於，此種高蒂克精神現身在——確是在較少新穎性的情況裏——丹狄先生底宗教偏隘裏，這偏隘，不管作者心地良善和偉大的自忍，卻常常爲兩種作爲他仇敵的信仰爆發的；他把一切藝術過失和人類罪惡全算作它們底。每一個有每一個底罪。新教被認爲該對個人主義底極端負責；(一)而猶太教該對個人主義習慣底瞀亂與道德感底衰頹負責。(二)我不知道二者是誰該更被譴責；而次者是有不僅在文字上，而且在圖畫上有這種光榮的。(三)最壞的是這種狹隘能沾損了丹狄先生藝術批判力的完美。不用講，猶太音樂家是較少爲他尊敬的，甚至最偉大的新教音樂家們，藝術裏的巨人們也不能不被抨擊。倘若古德米爾(四)被描敍到，只是因爲他是帕萊斯廷那的老師，而他把喀爾文派聖詩編成合唱是以爲無關閎旨，而抹殺的。亨德爾是被批評爲『蕭瑟，坦白地說，可厭的。』(五)巴哈卻因此幸免：『假若他偉大，不爲別的，只因爲他不屑顧宗教改革底武斷的，憔悴的精神。』(六)

我不想從事批判，因爲一個人由他自己的著作是足夠批判的。但能遇到一種誠摯，敢於說出內心的人是畢竟有趣的。我承認我是欣賞——或許，有一點固執——某一些作者人格明顯峙立着的特殊見解的。

古老的高蒂克精神仍活在我們裏面，啓迪着我們一位最優秀的藝術家底心，無疑地，千萬顆心在聆聽他，羨慕他。萊路艾(Louis Leloy) 先生曾經指出得布希底柏萊士裏的一些『素

歌」形式的存在；㊆他發現這音樂吸引着我們一些人的神祕的美底原因，就是在此種渺茫的遠親意義裏的。㊇爲什麼？種族混合和歷史變遷賜予我們這樣一個完滿，複雜的靈魂，我們能够在這兒發現它底開始，如果它願意的話——或者發現完全和它殊異的一些開始。只是開

㊀原註：「和新教抗鬬吧，新教是新教徒異端底毒果！」（見一九〇〇十一月份的聖・熱旺講壇所刊登的丹狄對聖歌學校的演講）。

㊁原註：至少猶太教有把名字稱呼一個整個時代，「猶太時期」的光榮。「現代風格是猶太派最近的一面：……」等等。

㊂原註：在作曲教科書裏，聖桑先生講到聖・維陀(Saint-Vital)底瘞葬錄(*Ronleau Mortuaire*)裏的大寫的可敬慕的T字，那是代表撒但噴吐出兩個猶太人的……如果這不算是表現的，象徵的藝術作品，那就沒有象徵作品了。」我對這並不重視，但事實上這本書裏是有着這兩幅畫的。

㊃Claude Gondimel（1505–1510），法蘭西大作曲家。

㊄原註：見現代聖樂(*L'Oratorio Moderne*)一文（一八九九年三月份的聖・熱旺講壇）。

㊅原註：見同文。這意思像是說他是一個對它無所知的天主教徒。一個聖歌學校的友人E・梯勒(Edgar Tinel)宣稱道：「巴哈本是一位眞正的基督教藝術家，無疑地，一個錯誤的新教徒。但在他不朽的「我信我主」(*Credo*)裏，他承認他信仰光榮的，天主的，使徒的宗教了。」

㊆Plain-Chant，卽格里哥里歌曲。

㊇原註：見一九〇二年十一月音樂評論。

始，沒有終結，這選擇是全然有些迷惘的，我想一個人底傾向和一個人底氣質是同樣有關的。

無論怎樣，丹狄先生是從中世紀出發的，不是從古代（對於他那是不存在的㊀），或是從文藝復興出發的，爲了要把文藝復興壓搾得更好些，他把文藝復興和宗教改革混在一道（雖然這兩姊妹是寃家㊁）。讓我們拿中世紀藝術裏完美的工作者作爲模範吧㊂。

在同向高蒂克精神中，在信仰底覺醒中，有一個名字——在今日很現代的一個名字——在聖歌學校他們常常提到的；那是采沙・弗南克，由於他領導，在聖約克路（Rue Saint-Jacques）這小小的音樂院開始建造。眞地，他們已不能再徵引比這位心地純樸的人更好的名字了。幾乎接近他的人全都感到他不可抗拒的可愛——這可愛可能很有助於他作品在今日法國音樂仍然有的影響。沒有人會比丹狄先生更感覺的到弗南克在道德上和音樂上的力量；沒有人會比對弗南克永執弟子禮的他對弗南克有更深的崇敬了。

我第一次瞧見丹狄先生是在一八八八年，在普列臘國民協會（Société nationale）音樂會裏，他們在演奏某一些弗南克作品；此外，丹狄先生底可欽慕的爲有簧小風琴和鋼琴的主題，賦格曲，和變奏曲——一個完全現代性的細緻和巴哈精神混合的作品也是第一次出現。

弗南克在指揮，丹狄先生在伴奏，我永記得他對那老音樂家尊敬的態度，和他如何小心地服從他底指揮；誰都會說他是一位審慎而服從的學生，而那動人的崇敬卻是來自他自己作品像鐘之歌(*La Chante de la Cloche*)，華倫斯坦(*Wallenstein*)，山居者主題交響樂(*La Symphonie sur un thème montagnard*)證明他本人也是位大師的人，來自或許在當時比弗南克還知名，還普遍的人。隨後二十年過去了，我看丹狄先生仍然和那晚我看到他的時候一樣；他對我的印象將永恆和那對着忠實的，不多的聽衆含着慈父的笑容指揮的偉大的老藝術家連在一道了。

在弗南克完美的德性的一切特徵裏，最顯明的是他底宗教信仰，那必然曾驚異過他那時代的藝術家，他們可能比現在對如此的事更缺乏了解。那只感動了他底一些門徒，特別是接近這位大師底心的，像丹狄先生就是。後者宗教的信仰多少是反映他老師底思想的；雖然思

㈠ 原註：「現存的關於古代音樂的僅有的材料，既非批評，也非欣賞論，更不是樂曲本身。」（見作曲教課書）。

㈡ 原註：「有着矯飾和浮華的文藝復興底影響，對全體藝術產生了一種阻礙——這效果我們如今還感覺到。」（見作曲專書(*Traité de Composition*)八十九頁。亦可參閱論驕傲前面所徵引的一段）。

㈢ 原註：見聖·熱斐講壇一九〇〇年十一月號。

想底形式可能是遭受了不自覺的更換。我不知道弗南克是否適合於現在人們從丹狄所獲的概念。我不擬在這裏介紹我對他個人的回憶。我對他的了解足够使我愛他，足够使我對他靈魂底美與虔摯能一瞥視；但我對他的了解卻不够使我發現他心底祕密。一些有着成爲他知交的快樂的人們似乎常把他敍述成一位使他自身脫離他時代精神的神祕者。我盼望不久將來他朋友中有人把我聽過的一些他和他的談話印出來。但這具有十分強烈信仰的人卻是很獨立的。他對他底宗教沒有懷疑：那是他生命主要的泉源；但信仰對於他是情感勝於主義的。但整個是對弗南克的情感，而理性很少向他呼籲。他宗教信仰並沒擾亂了他底心靈，因爲他並沒用教條來衡量人和他們底作品；他不會綜合一部藝術史使它符合聖經。這位偉大的天主教徒常有着一種很爲異教的精神；他能並不懊悔地欣賞芮農音樂的涉獵主義和台里爾鏗鏘的虛無主義㊀。他廣泛的同情是沒有限制的。他不想去批判他所喜愛的事物——了解早存在他底心裏。可能他是不錯的：可能會使我們相信在他內心深處的困難將比它表面勇敢的靜謐爲多。

他底信仰也是……我知道由他底音樂去解釋一個音樂家整個感情是危險的；但當弗南克底信徒們告訴我們說靈魂底表現是音樂惟一的目標和歸宿的時候，我們還能不這樣做嗎？當他常把信仰寧靜而和平地表現在音樂裏的時候，我們還能不發現他底信仰嗎㊁？我問過那些愛好他音樂的人，因爲他們發現他們自身的憂傷在那裏有着反射。誰沒感覺那包藏在他一些

音樂章節裏祕密的悲劇——那些短促的，有特徵，斷續的樂句，似乎是從向上帝祈禱裏升起的，而往往又墜落在憂傷與淚雨裏？它不僅是他靈魂裏的光，因為它從遠方閃耀而來，是不會較弱的感動我們的。

『Dans un écartement de nuages, qui laisse
Voir au-dessus des mers la Céleste allégresse……』
（「穿過雲堆的罅隙，顯示了
那照臨在深淵上的天國底歡欣。」）

由於這些，弗南克在我看似乎和丹狄先生不同，由於他似乎沒有後者對清晰急迫的冀望。

清晰是丹狄先生心靈底特質。他周遭沒有陰影。他底理想和藝術清晰得正像他顯得十

(四) Renan(1846–1926)，法國文人，著有耶穌傳。Leconte de Lisle，法十九世紀高蹈派詩人。

(五) 原註：我講的是那些他自由表現他自己的那些章節，在那裏他沒有解釋那對他主題必需的戲劇場面，像他描寫基督勝利的贖罪(*Rédemption*)底精美的交響樂部分。但即使在那兒，我們也尋的出憂傷，痛楚的痕跡。

分青春的容顏。對於他，研究、排列、分類、組合是一種必需。沒有誰再比他更多法蘭西精神了。他常爲了華格納主義而被譴責，他受華格納影響極爲強烈，那是事實。但即使這影響極爲明朗，而它也只是表面的：他眞正的精神是遠離了華格納的。你可以在費爾維爾(*Fervaal*)㊀裏發現一些樹木很像席格夫里德森林底；但整個的森林卻不相似；寬敞的大道已在這裏面開闢了，而白日的光芒充滿了尼布龍根們底巖穴。

此種對明晰的愛好是丹狄先生藝術本質統攝的要素。但這只是較顯著的，因爲他底本質相當繁複。由於他所受的廣泛音樂教育，他經常的對智識的渴望，他獲得一種很分歧，幾乎全然矛盾的學問。必須記得丹狄先生是位對其他國家，其他時代的音樂很熟悉的一位音樂家；一切音樂的形式常在他心頭浮現；他似乎常在它們之間游移。他把這些形式分列成三種主要的階層，在他似乎那就是音樂藝術底模範了：『素歌』歌唱者裝飾的藝術，帕萊斯廷那和他底信徒們建築的藝術，十七世紀偉大的意大利人表現的藝術㊁。但這不正是由於他底折衷主義想調協那些本不能聯合的藝術嗎？還有，我們要記得丹狄先生曾經直接地，間接地和我們時代底一些最偉大的音樂人格相接觸：和華格納，李斯特，布拉姆斯以及朵沙•弗南克。而他已準備爲他們所吸引；因爲他不是一個把思想去適合自己趣味的自私的天才，他並無一顆什麼都瞧不見，什麼都不注意，什麼都沒趣味，除非隨即對它有好處的食肉獸底心。

他底同情已準備給別人的了，他愉快地對他們底偉大表示崇仰，而且很敏捷地欣賞到他們底可愛。他曾在某處談到每一位藝術家都感到的『不可反抗的改變底必要』㊂，但爲着要避免衝突的各種因素和興味底衝突底壓迫，每一個人都該有偉大的感覺力或意志力，由此纔能夠消除那些不必要的，纔能夠選擇，變化。丹狄先生很難於消除一切事物；他讓它們都有用。在他底音樂裏，他練習做爲一位將軍底技能：目標底領悟以及達到目標的忍耐，排列底充分見解，秩序底精神，和統制他工作與他自己的命令。不管他所用材料底繁複，整體卻是明晰的。由於太明晰了，誰都能接近他；他顯得過爲純樸了。

沒有什麼比他後期戲劇作品更能有助於一個人去把握丹狄先生人格底要素了。他底人格坦率地展示在他所有的作品裏，但沒有比陌生者裏表現得更清楚的了㊃。

陌生者底景是置放在法蘭西的，在海畔，由一闋交響樂的序曲裏，我們聽到海徵語底寧

㊀ 一八九七年丹狄在不魯塞爾所寫之歌劇名。

㊁ 原註：見聖．熱哇講壇，一九〇〇年十一月份。

㊂ 原註：見聖．熱哇講壇一八九九年九月份。

㊃ 原註：陌生者二幕樂態劇。詩與音樂皆出丹狄先生手。一九〇三年一月七日首次在不魯塞爾、蒙列大戲院(Theâtre de la Monnaie)上演，這劇，詩不如音樂，我所徵引皆出總譜。

靜。漁人們正開到港岸上來；捕魚的成績很壞。但在他們當中有一個人，『一個大約有四十了，帶着嚴肅而憂傷的外貌的人』，卻比別的都幸運。漁人們妒忌他，胡亂地懷疑他有巫術。他想跟他們友善的談心，想把他所捕獲得獻給一個貧窮的家庭。但都沒用；他底提議被拒絕了，他底慷慨被懷疑所注意了。他是一位陌生者——陌生者[1]。黃昏來臨了，祈禱的鐘響了。作工的女孩子們從她們底工廠裏出來了，唱着一首快樂的民歌[2]。一個年青的姑娘，維妲，走到陌生者面前，和他講話，因為她是他全村裏惟一的朋友。兩人同感到他們自己是由於一種祕密的同情，纔互相親近的。維妲天真地信任這位來歷不明的人，他們互相愛着，雖然他們並沒承認。陌生者試着壓抑起自己底情感；因為維妲年青，並且是已經訂了婚的，他想他是沒有權利去向她求愛的。但維妲被他底冷淡惱怒了，她試着去傷害他，終於成功了。終於他表白了自己。『是的，他愛她，而她也很明白。但如今他已經這樣告訴了她，他將永不再見她的了；他向她說再會了。』

這是第一幕。直到這裏，我們似乎是在目擊一闋很富人性，很寫實的戲劇——一個想為善而還報他的是忘恩的人底平凡故事，一個來臨到一顆仍然年青，而不甘衰老的心的舊時代寂寞的悲劇。但音樂卻叫我們不得不慎言了。當陌生者說話的時候，我們聽到宗教的曲調。我們似乎只承認在主題裏有一支祈禱式的旋律而已。有什麼玄祕逃避了我們？我們不是在法

蘭西嗎？但，除開民歌和大海瞬息的呑吐，教堂和采沙·弗南克底氣氛是明顯的，陌生者是誰？

第二幕裏他告訴我們說。

「我底名字？我沒有名字。我就是會夢想的他；我就是會熱愛的他。我經歷過許多國度，航行過許多海洋，我熱愛困苦和貧窮的人們，我夢想四海皆兄弟底快樂。」

「我在那裏像見過你的？——我知道你。」

「那裏？你問。隨便那裏：在南方的溫暖的太陽光下，在北極的白色海洋上……我在任何地方都發現你，因爲你就是美底化身，你就是不朽的愛！」

這樂曲不是不高貴的，而且有着冷靜，強郁的信仰精神底痕迹。但當我開始對一個人發

㊀原註：這在主題裏，有一些像理查·司特勞斯先生底費爾絲洛（*Faversnot*）。在那裏面，主角也是一個被迫害的陌生者，在他曾使之光榮的相似的小鎮裏，他被大家認爲是魔術師。但結局並不相同；兩位藝術家氣質底根本不同是很强烈地表現了的。丹狄先生用基督教徒底結局來終場，而理查 司特勞斯是用一個驕傲，歡欣的獨立的肯定來終場的。

㊁原註：那是被丹狄先生在他本省發現的，如他在他底魏瓦赫的大衆歌曲（*Chansons Populaires du Vivarais*）所告訴我們的。

生興味的時候，而故事卻僅僅是一個完全的象徵，我感到悒鬱。我永不能了解此種象徵主義底吸引力。除非它是在形而上學或道德上和崇高的創造力聯合——像歌德或伊卜生所賦有的——我便永不能明白如此的象徵主義會對生命增添些什麼，我只明白它從生命中取去些什麼。但這畢竟是欣賞的事；無論怎樣，這故事裏是沒有什麼值得我們大爲驚異的。此種從寫實主義演變到象徵主義的經過在由華格納時代以後我們纔開始熟悉的歌劇裏是有些重要的。

故事並不在這裏就停止；因爲我們已經從象徵的抽象概念，進到一個更其非常的領域，離開現實是更爲遼遠了。

開始對於那熠耀在帽子裏的翡翠石有些談論；而這粒翡翠在樂曲的行進裏改變了。『以往它是在載着拉撒路，我們主耶穌底朋友，屍體的船頭上閃耀的；船安抵弗西亞港——沒有舵，帆或是槳。因爲在這奇異的寶石旁一顆清潔正直的心可以指揮大海和風的。』但是如今這陌生者由於陷入熱情的犧牲，是犯了錯誤，而寶石底威力也失去了；於是他給了維妲。

接着是仙境中一幕眞景。維妲站在海的前面，用一種充溢了光怪美麗的歌唱的咒語向大海乞求：『哦，海！汹湧的海帶着你發怒的媚態，仁慈的海帶着你死亡的吻，聽我說！』於是海用歌回答她。歌聲和一闋在逐漸增漲的憤怒的交響樂裏和管絃混合了。維妲發誓除掉陌生者她不再委身給任何人。她把翡翠石舉在頭上，它帶着一種慘澹的光閃耀着。『接受吧，

哦，海，當作我誓言的信物吧，接受這粒聖潔的寶石，這光榮的翡翠石吧！以後它底威權將不再爲人們乞求，也沒人再知道它護佑的美德了。嫉妒的海，拿去這最末一次許嫁底獻品吧！」她隨卽以一種激動的姿態把翡翠石投進了海波，一陣深綠的光突地在冥冥的天空上閃射了。這神祕的光緩緩地伸向水面，一直到水平線，而海又在洶湧滾動了。隨卽海在一種更憤怒的聲響裏唱它底歌，而暴風雨爆發了。

船隻匆驟地回向地面，裏面有一隻似乎已變成碎片似地拋擲在岸上了。全村都出來觀望這次災難；人們卻不肯冒自己生命的險去拯救船破了的水手們。而陌生者卻撐了一隻船，維姐隨着他跳上了船。暴風雨更猛烈了，一陣極高的浪頭衝上了港隄，挾着一種閃熠的綠光泛濫了，羣衆畏縮地退避，一切沉寂了，一位老漁夫舉起他底羊毛帽，唱起 *De Profundis*（「源自深處」）。村人一齊唱了……

誰都能從這簡短的大略，得知這是如何奇異的一個作品。兩三個全然不同的世界放在一起了：維姐底母親和愛人底布爾喬亞特徵的寫實主義是和由陌生者代表的基督教象徵主義，和神奇的翡翠神話以及海底聲音混合了。此種在詩裏已經很明顯的綜合，在音樂裏是更爲明顯了，在這兒不同的藝術，不同的理想底聯合是被嘗試了。我們獲得民歌的藝術，宗教的藝術以及華格納藝術，弗南克藝術和一種很熟悉的寫實主義底音調（那似乎和意大利的『滑稽

歌劇』有些關連）和全然個人感覺的描寫。因爲只有兩幕，動作底迅速僅足有助於對印象的着重。變化很爲突遞：我們匆匆地從凡人的世界進入到抽象的世界，隨後由宗教的氛圍進入到神話的國土。這作品，無論怎樣，從音樂觀點上看是足够淸楚的。丹狄先生從各處所搜集的因素愈複雜，他使它們和諧，便愈顯得不安了。這是一個困難的嘗試，只有當把這些不同的因素最簡單的表現出來，把它們本質變得平易的時候，纔有可能——如此卻剝奪掉它們個性的風格。丹狄先生把不同的風格和理想放在一個鐵砧上，用力地去鑄打它們。自然會隨處瞧見鎚底烙印，和他決斷底痕迹，但只有由他底決斷，他纔能把他底作品凝固爲一體。

或許在丹狄先生精神裏數見的齊一便是決斷。爲了參考起見，我願從這一點來討論，因爲它是奇妙的，我以爲它牽涉到一般藝術趣味。丹狄爲他底樂態曲（*Actions Musicales*）寫詩——華格納底例子，似乎可以提起了。我們看的出一個作品底和諧是如何地使作者底兩方面的天才受苦的；雖然他想以自己寫詩，寫音樂來使自己底作品完滿。但一個藝術家詩與音樂的天才並無需相像的教派。一個人在別種藝術部門裏的才能並不常是他使自己成就的藝術裏的一類——我不僅講他底技巧，連他底氣質也在內。德獵克洛亞㊀在繪畫方面是浪漫派的，而在文學上他底風格卻是古典的。我們有着許多知名的藝術家在他們本行上是革命的，他們關於其他藝術的意見卻是保守的，落伍於時代的。詩與音樂的兩重天才，在丹狄先生底內在

只相稱到某一點。但他底理智能常和他底感情協調嗎㊀？自然他底本性能讓這爭鬬公開是很高貴的。他底情感服從理性底吩咐，或是和它調協，而且由於威嚴底虔敬的容貌保全了外表。他底理性，由詩人代表的，是喜愛單純的，寫實的，適當的，配合着道德，甚至教義的動作。他底感情，由音樂家代表的，卻是浪漫的；倘若他完全依從它，他會游離了任何使他放縱他對於生動的喜愛的題材，像描摹的交響樂，或舊型歌劇。

在我，是同情他情感方面的，我發現他底情感是對的，而他底理智是錯誤的。丹狄先生並沒有能使自己超脫了音樂裏的繪畫藝術。在第二幕開始有令人想起蒙翳青松的有霧的山峯的一段；在陌生者裏我們瞧見奇異的光在海上閃耀，當暴風雨在孕育的時分㊂。我會很高興地知道丹狄先生，不顧一切理論，自由地獻身於此種描摹的抒情作曲的，他對這是如此的卓

㊀ Delacroix(1799-1863)，法國畫家。

㊁ 原註：在他底批評裏，他底感情常與他底理智不能調協。他底理智讚賞文藝復興，但他底本性卻適使他欣賞文藝復興的佛羅稜薩畫家和十六世紀的音樂家，他用非常奇異的調協來避免這困難：說革倫德約(Ghirlandajo)和腓力波·立匹(Filippo Lippi)，是高蒂克的，或是說音樂底文藝復興是到十七世紀才開始的！（參閱作曲教科書 一四頁和二一六頁）。

㊂ 原註：見第二幕第三場。這召喚底力是極爲强烈的，它讓歌詞跟着它進行。這部分可以認作是只拿波籌底突然染色底效果爲目的產生的樂曲。

越；我也希望至少他能在一種他底宗教信仰和他底想像俱能滿足的題材裏去尋覓靈感：像一段光采的聖徒傳說底美麗插話，或是由陌生者所喚起記憶的——馬格達倫在普羅温斯浪漫的航行。希望一位藝術家不做他所喜愛的事是愚蠢的；他是何者使他欣悅的最好的裁判者。

在這草率的描敍裏，我必不能忘記這位作曲家最精美的天才——作爲一位音樂教導者的天才。關於教導方面丹狄先生幾無不適當。由於他底學問和他正直不紊的心靈，他自必是一位完善的作曲導師。只要我提出一些和聲和樂句的問題請他分析，結果必然是明晰，合邏輯的推論；但如果推論有些乾燥，並且簡化了太過繁衍的事物時候，卻依然很生光采，而且似乎出自一位法國散文大家之手。在這方面，我發現他是實行着同樣的良知和虔誠的不變的本能，同樣的發展的藝術，同樣的他所應用到音樂裏來的十七，十八世紀古典的修辭的原則。眞地，丹狄先生如果願意，他可以寫出一本音樂風格論的。

但，總之，他是天賦與作爲一位導師底道德素質的——那是教育最首要的條件。他在藝術教育底絕對責任裏，尤爲罕有的，在教導奏效的美德裏有一種堅定不移的信心。他具有着托爾斯泰對爲藝術而藝術底愚蠢的諷刺，那諷刺他是常常徵引的。

「在藝術裏最主要的條件——教育。藝術底目的不是爲了獲得，也不是爲了光榮：藝術眞正的目

的是教育，去逐漸提高人類的靈魂；一句話，在最高的意識裏去服務——『dienen』（服務）有如華格納在帕息弗第三幕裏借後悔的康德里嘴說出的㊀。」

這是基教的謙遜和貴族的驕傲的混合。丹狄先生對人類幸福有誠摯的希望，他愛人類；但他以一種熱情的仁愛，同時容忍地，保護地對待他們；他認爲他們像小孩，必得被領導㊁。

他所贊揚的大衆藝術不是屬於人民的，而只是引起人民興味的貴族藝術。他想用藝術去啓發，去塑造，去指導他們。藝術是生命底泉源；是進步底靈魂；它是付與在靈魂裏佔最高位置的——自由。沒有一個人比藝術家更能欣賞自由；他在聖歌學校的一篇演說裏說：

「造成藝術家這名字這麽光采是因爲藝術家是自由的——絕對自由的。望一望你們底周圍吧，告訴我從這樣觀念去看還有任何事業比一位自覺他底責任的藝術家的更好的事業嗎？陸軍？法律？大學？政治？」

㊀ 原註：見作曲教科書和聖·熱哇講壇。

㊁ 原註：見作曲教科書。

隨着對這些不同事業有一種近乎冷靜的估價。

「顯然是這個國度的罪惡的過分的官僚政治和官派積習是無需乎來描述的。我們隨處見到對規章的恪遵和對政府的奴隸性。什麼樣的政府，教皇，帝王或是總統能強迫一位藝術家違反他底志願去想，去寫？自由——那是藝術家眞正的財富和最珍貴的遺產，思想的自由，沒有人可以有權從我們這裏拿走的自由——依照我們良心去寫作品的自由。」

誰不感到這種鼓勵的言語底易於感染的溫暖和美麗？這種熱情和虔誠的力量是如何地必然把握到一切年靑而渴望的心的。「有兩種素質」，丹狄先生在作曲教科書底末一頁上說，「是一位老師必得試着用去鼓勵，發展學生底靈魂的，因爲沒有它們，科學是沒用的，這兩種素質就是對藝術不自私的愛和良好的工作熱忱。」而這兩種美德在丹狄先生人格上，也如同在他底作品上一樣地輝耀；那就是他底偉力。

但他最良好的教育是他底生活。誰也不能強調地說他底不自私的獻身是爲了藝術底利益的。似乎他不能够把他整個的力量放在他自己創造上似的，丹狄先生把他底時間和他研究的結果不吝嗇地給與別人。弗南克教課是爲了生活；丹狄先生教課卻是爲了教育的快樂，爲他底藝術服務，爲幫助藝術家們。

他指導許多學校，他接受，幾乎是自我的許多完全無報酬的，而卻是亟需的教導。他也願獻身於過去和發揚古典大師的研究。他在訓練一些年青的心靈去欣賞音樂，或是去糾正歷史對一些很優異的而被淡忘的音樂家們的錯誤的時候，他感到很多的快樂，他完全忘了他自己。對於那一類工作，那一類工作者，只要有興味的，或者是差不離的，他曾經拒不勸告或不幫助的嗎？我個人很知曉他底仁慈，我虔誠地感激。

他底貢獻和他底信仰不是罔然的。丹狄先生底名字將和歷史相連了，不僅由於精美的作品，而且由於偉大的工作：國民音樂協會(Société Nationale de Musique)，他是會長；聖歌學校是他和查理•波德士(Charles Bordes)創辦的，他又是校長；對於年青的法國音樂學派，一羣有技巧的藝術家和改革者，他是他們的大哥，幫助他們度過困難的奮鬭的第一年；還有，自華格納和弗南克死後，是他以一種復活中世紀和文藝復興底藝術的運動，吸引了世界人的興味，震醒了歐洲的音樂的。丹狄先生是整個法蘭西藝術進化的主要代表人。由於他底事業，他底範例和他底精神，他是第一個激動了法國音樂教育興趣的人。他努力於我們音樂的改進比整個音樂院官方教育爲多。那一天要來臨的，由於事實底力量，會不顧一切阻礙，這樣的一個人將在法國音樂團體的前列，取得他應有的地位。

我曾試着去發掘丹狄先生最有力的特徵，我想我是已在他底信仰和他底行爲裏發現了。我只留意在這試探裏令我失足的陷阱；去批評一個人底人格常很困難；更困難的是他還活着，而且繼續在發展中。每一個人是一個神祕，不是對於別人，而是對於自己。想去了解任何一個還不全然了解他自己的人是有些僭越的。但人總不能沒有形成的意見白活着；它是生命底必需。我們瞧見，知道的（或是說我們知道的）人們，我們的朋友以及我們所愛的人們是決不如我們所想的他們的。他們常全然不像我們所幻製的畫像；因爲我們躑躅在我們心靈底幻象裏。但一個人仍然得有意見，得去組織，去創造事物，如果我們不想在惰性裏變了頹唐。錯誤比疑慮較佳，倘若我們在好的信仰裏犯錯的話；說出一個人眞正感覺和信任的事物是主要的。我盼望丹狄先生能原諒我，如果我是太錯誤的話，但他會在這些篇頁裏瞧見一種想去了解他的虔誠的努力，和一種對他，甚至對他底理想的精微的同情，雖然那些理想不一定爲我所有的。我常想到在生命上一個人底見解價值很小，主要的卻是他本人。精神的自由是任何人都知道的最偉大的快樂；誰都會對沒取得它的人感到不愉快。對別人光榮的事業表示尊敬是一種祕密的快樂，縱然那事業並不屬於我們。

斯劳特司·查理

(Richard Strauss)

英雄生涯(*Heldenleben*)底作曲者對巴黎的人們已不再陌生了，每年在柯隆萊或是夏維納的音樂會裏，我們瞧見他瘦長的側影在指揮席上一再地出現。在那兒他帶着率直而驕傲的姿勢，慘白，不平靜的臉色，異常澄明的眼睛，不停地專心地指揮着。他底嘴像孩子似的，幾乎全白的短髭十分漂亮，鬈曲的髮像王冠樣加在他高圓的前額上。

我願在這兒爲這奇異的，動人的性格作一次素描，他在德國是被認爲華格納天才底苗裔的——這有着能繼踵悲多芬再寫一闋英雄交響樂和幻想自己也是位英雄的自詡的人。

理查・司特勞斯(Richard Strauss)現年三十四歲❶。一八六四年六月十一日生於慕尼克。父親是一位知名的演奏家，皇家管絃樂隊的第一號角，母親是啤酒商蒲施瓦(Pschorr)底女兒。他一直在音樂環境裏受教育。四歲能彈鋼琴，六歲能寫短的舞曲，歌曲，朔拿大，乃至管絃樂序曲。這種藝術的早熟，由於使他底神經一直在緊張狀態裏，由於過分地刺激着他底心靈，可能與他天才狂熱的特徵多少有關，在學校裏他曾爲梭福克利底某一些悲劇，譜

過合唱曲。在一八八一年李維(Hermann Levi)曾經拿這年青大學生底一闋交響樂，在他底樂隊演奏過。在大學他把時間化在寫器樂裏。隨後布洛(Bülow)和拉得克(Radecke)讓他到柏林去演奏，布洛很喜歡他，使他到曼林根(Meiningen)去當音樂指揮(Musikdirector)從一八八六年到一八八九年他在慕尼克的皇家劇院(Hoftheter)擔任同樣的位置。一八八八年到一八九四年他是魏瑪的皇家劇院的指揮(Kapellmeister)一八九四年到慕尼克來做皇家指揮(Hofkapellmeister)，一八九七年他繼承李維。最後他離開慕尼克往柏林去，如今他在柏林指揮皇家歌劇院樂隊。

在他底生活裏，有兩件事特別值得注意；亞歷山大・里特(Alexander Ritter)對他的影響——他在一八八五年和里特相識。這位音樂家是華格納外甥，死去還沒幾年。他寫過兩本有名的歌劇，蠢漢斯(*Ganler Hans*)和誰的王冠?(*Wem die Krone?*)但法國事實上對他底音樂是茫然的。照司特勞斯說，他是把華格納底法則首先介紹到歌曲裏來的作曲家。他在給布洛和李士特的書簡裏常常提到：『在我碰見他以前』司特勞斯說：『我是受古典形式薰陶的；我全賴海登，莫扎特和悲多芬爲生，也研究着孟德爾松，蕭邦，修曼和布拉姆斯。使我認識李士特和華格納，卻得歸功於里特，是他曉喻我這兩位大師底寫作在藝術史上的重要性的。

● 此文寫於一八九九年。

是他用了好幾年系統的教授和仁慈的勸告，把我造成一個未來音樂家（Zukunftsmusiker）的，讓我踏上那我如今可以單獨無助而前進的道路。他又引導我接近了叔本華哲學。』

第二個影響是南方的，時間是在一八八六年四月，這似乎留給司特勞斯一個永難磨滅的印象。他第一次拜訪羅馬和拿不勒斯歸來就帶回來了一闋交響幻想曲，叫意大利歸來（*Aus Italien*）。一八九二年春，在劇烈的肺炎之後，他遊歷希臘，埃及和西西里約一年半。這些可愛的國家底靜謐使他有無窮的惋惜。北方，『北方永恆的灰色和它沒有陽光的黯影⊖。』從此使他感覺抑壓。當我在沙羅騰堡（Charlottenbury）一個蕭瑟的四月天，我會見他，他嘆了口氣，告訴我說，他在冬天不能寫什麼，他熱戀着意大利底和煦與光明。他底音樂是渲染了那種熱戀的；它使人感到他底精神在德意志底黝冥中如何地受苦，對南方的顏色，笑聲和歡愉又如何地渴望。像尼采所夢想的音樂家樣⊖他似乎『聽到耳際鳴奏着一種更深邃的，更強烈的音樂底前奏曲，一種更爲不羈，更爲玄祕的音樂；一種超德意志的音樂，它，不像別的音樂樣，在這透藍的，奔騰的海邊，在這明朗的海空下，不會消逝，不會蒼白，更不會朦朧，一種超歐羅巴的音樂，它即使在沙漠的黯黯落日裏，也能把握住自己；一種靈魂如棕櫚樹的音樂；一種懂得如何美麗而孤獨地生息在殘暴的巨獸羣裏的生活；一種它至上的旖旎卽是它對善惡一無所知的音樂。時或地只有水手對家的渴望，燦爛的影子，溫柔會從它上面掠

過；會有那些遠遠颺棄了已不能了解的道德世界底萬千景象的人們，朝它走來，它對這羣深夜躑躅的飄泊者將廣予厚待和同情。』但老是北方，老是北方底慘澹，『人類底繁愁』，心靈底焦灼，死底思念，和生底暴戾一齊來壓軋着，使他底精神重又渴慕着光明，被迫陷入狂熱的思索和劇烈的辯難。或許這樣要好些吧。

理查•司特勞斯又是詩人，又是音樂家，這種性格在他內部並存，每一種都想比另一種佔優勢。平衡常不易好好維持；但在他用聯合這兩種天才的純意志力，指揮到底，去保有這平衡的時候，多能成功，產生一種自華格納時代以後，比誰都強的一種有力的效果。這兩種性格來自一顆充溢着英雄思想的心——我以為這比不拘是一種詩的，或者音樂的天才，是較為罕見的佔有。在歐洲有許多旁的大音樂家；但司特勞斯不僅是一個大音樂家而已，因為他還能創造英雄。

當誰論到英雄的時候，誰便會想起戲劇。在司特勞斯音樂裏隨處是戲劇的藝術，即使在

㊀ 原註：見尼采。

㊁ 原註：見尼采底善惡之外(1886)我希望我在這兒引用尼采，可被原諒，但他底思想似乎在司特勞斯作品裏是一直被映現的，投射給這現代德國的靈魂不少光輝。

難於接受戲劇藝術的作品裏，像他底歌曲和純音樂的作品。戲劇藝術在他底交響詩里最爲明顯，那些是他最重要的作品。它們是：暴風雨裏漂泊者之歌(*Wanderers Sturmlied*, 1885)、意大利歸來(1886)、麥克白斯(*Macbeth*, 1887)、唐・荒(*Don Juan*,1888)、死和變形(*Tod und Verklarung* 1889)、貢特朗(*Guntram*, 1892-93)、滑稽人推耳(*Till Eulenspiegel*,1894)、蘇魯支如此說(*Also Sprach Zarathustra*, 1895)、唐・吉訶德(*Don Quixote*, 1897)㊀、和英雄生涯(1898)㊁。

我對前四部作品不擬多說，因爲在那些裏面，這位藝術家底心靈和形式正在定型中。暴風雨裏漂泊者之歌（作品號數第十四）是用管絃樂伴奏的一個六重唱，題材取自歌德底詩。它寫在司特勞斯邂逅里特之前，它底結構是模擬布拉姆斯形式的，表現了一種受感染的思想與風格。意大利歸來（作品號數第十六）是一幅在意大利漫遊的印象，對羅馬廢墟，對棱倫托海岸，對意大利人生活印象的絢爛的畫面，麥克白斯（作品號數第二十三）給我們的是一組有些平庸的對詩題底音樂解釋。唐・荒（作品號數第二十）比較美些，用一種誇詡的氣概把里路(Lenau)底詩演繹進音樂，把這夢想把握全世界歡欣的英雄，他如何地失敗，如何在對一切失去了信心之後死去的情形，顯示給我們看。

死和變形（作品號數第二十四）㊂表明了司特勞斯思想和風格的進步，它直至今日還是司特勞斯最動人作品之一，是被認爲具有最完整的統一性的作品。它是被亞力山大・里特一

首詩觸發了靈感的，我願告訴你們這主題底概念。

一間破屋裏，孤燈搖曳，一個病人躺在床上，在激動着恐怖的寂靜裏，死神挨近了他。這不快樂的人似乎時時在心靈上漫遊，從往昔的記憶去尋覓慰安。他底生平在他眼前掠過：他天眞的兒時，他快樂的靑春，他中年的奮鬭，他朝那常閃開他的，燦爛的欲望底目標的努力奔赴。他畢生爲這目標努力，最後他以爲它已經在望了，而死神，巨雷似的突地吼道：『停止！』現在他雖然在焦灼裏，他依然做着無望的努力，專心去實現他底夢，但死神底手已經向他底肉體搾取生命了，夜在蠕蠕而進。終於他在塵世上罔然尋找的快樂的希望在天上轟響了——『贖罪』和『變形』。

理查·司特勞斯底朋友們紛紛反對這道統式的結局；塞德(Seidl)，約里辛(Jorisenne)和威廉·姆克(Wilhelm Mauke)㊃以爲這題材如果是靈魂對卑弱的自我的永恆戰鬬，由藝

㊀ *Macbeth* 係莎士比亞名悲劇，*Don Juan* 係西班牙傳說中浪蕩人物。經常爲藝術家描摹，如拜崙、莫扎特以至蕭伯納，皆有所作。變形原指耶穌在其三弟子前之化身，見四福音書，後指常人在後之變化。蘇魯支如此說係尼采名著，我國有梵澄譯本。唐·吉訶德係西班牙 Cervantes 名作，我國有傅東華譯本。

㊁ 原註：此文寫於 1899 年在家庭交響樂演出之前，關於家庭交響樂可參閱本書論法德音樂篇。

㊂ 原註：此曲完成於 1889 年，1890 年在埃塞那哈(Eisenach)首次演出。

㊃ 原註：見 1896 年布拉格版塞德的司特勞斯之特徵，1898 年不魯塞爾版約里辛的司特勞斯評傳，弗蘭克府音樂指揮上姆克論死與變形一文。

術得到解放的話，會比較要崇高些的。我不想加入那場討論，雖然我以爲如是一個冰冷的，平庸的象徵主義，比起誰對在這作品裏的每一個音符都感到對死的掙扎，是減少了不少趣味的。比較地講，它是一闋古典作品；博大而莊嚴，風格極像悲多芬。在死者幻覺裏的主題底寫實主義，狂熱的顫抖，血管底悸動，失望的焦灼都因它採納的形式底樸潔變了形。它是模擬C小調交響樂——悲多芬在這兒和命運辯難的——式的寫實主義。如果把標題底一切提示都拿開，這交響樂仍能從它感覺底和聲表現來領悟，獲得印象。許多德國音樂家以爲司特勞斯底死與變形已達到他作品頂點。但我並不以爲然，我相信他藝術高度的發展纔是死與變形底結果。它是他生命底某一時期底高峯，包含了這一時期最佳妙的一切；但英雄生涯卻標明了第二時期，它是第二時期的基石。自第一時期後，他感覺底巨力與實體是如何地在增長！但再不見他早期作品中精緻的，有旋律的靈魂底純樸，和青春底柔美了，這些在貢特朗裏還閃耀着，隨後便長逝不返。

自一八八九年後，司特勞斯曾在魏瑪指揮華格納戲劇。在呼吸着它們底氣氛的時候，他把注意力轉向舞台，寫下他歌劇貢特朗底歌辭。疾病中斷了他底工作，待他重寫的時候，他已在埃及了。第一幕音樂寫於一八九二年十一月和一八九三年二月間，那時他正在開羅和盧

克索（Luxor）一帶旅行。第二幕一八九三年六月在西西里完成；第三幕一八九三年九月初在巴伐里亞完成。然而在音樂裏是尋不出一點東方的氛圍來的。我們倒發現出意大利的旋律，柔美的光底反射，和一種籠罩着全作的寧靜。我感到在裏面的是這位初癒者疲乏的心，像一個少女底心，她雖然對自己寂寥的夢有一霎的微笑，但淚已準備要霣落了。我以爲司特勢斯對這作品必有一種玄祕的感情，因爲它是由病愈迷惘的印象獲得它底靈感的。在它裏面他底狂熱已經入睡，某些章節是充溢了人性底愛撫的，令人想起白里奧士底推耶城氏。但這樂曲浮面化和傳統化卻過多了，它自知華格納在統制着它——司特勞斯其他作品裏是極少出現的。這詩篇很有趣；司特勞斯把自身底大部份投入，但卻沒有長駐了他寬廣的心靈理念，而只是自滿的，零亂的理念，誰都會感到那是種危機。

司特勞斯曾經讀過一本關於Minnesänger（唱戀歌的歌者）和神祕家底團體的歷史研究的書，此種團體是中世紀在奧大利創立的，爲了藝術底腐敗而戰鬬，用美麗的歌去拯救靈魂，他們稱自己爲Streiter der Liebe（愛的戰士）。司特勞斯在那時候正爲新基督教理念和托爾斯泰、華格納影響所感染，他爲這題材吸引了，於是從這羣Streiter der Liebe裏面，選定了貢特朗作他底主角。

故事置放在十三世紀德國境內。第一幕呈現在我們面前的是小湖畔的村野。鄉民爲了反

抗貴族，剛被擊散。貢特朗和弗萊德荷（Friedhold）正在布施他們，失敗者底旗幟後來便在森林中招展。貢特朗一人離開了，對着春天和自然無邪的覺醒感到歡暢。但是那在它們底美裏卻隱匿着酸辛的思想，在抑壓着他。他想到人們底罪行，想到人類底受難，想到內戰。他對基督謝恩，是他導引他到這不快樂的鄉土來的，他吻着十字架，他決定要到那暴君——他是一切苦痛底根源，底王廷去，他想給他認識聖靈底啓示。這時弗萊亥黛（Friehild）登場了，她是羅伯特大公（Duke Robert）夫人，她丈夫是最殘酷的貴族，她正爲發生在她周圍的事感到恐怖；生命對她似乎是可憎惡的，她想投湖自盡。但貢特朗阻攔了她；但起始對她底美麗和困難所引起的苦惱，卻不覺地變爲愛慕，當他認爲她是位可愛的公爵夫人和不快樂的人民惟一的保護者的時候。他告訴她是上帝派他來解救她的。隨後他進了城堡，他自信他被上帝派來，是有着兩重使命的——解救人民和弗萊亥黛。

第二幕，諸侯正在大公城堡裏，慶祝他們勝利，在官方的 Minnesanger 講了一陣狂妄的言語後，貢特朗被他們請求唱歌。事先他對聽衆底邪惡已感到沮喪，想到爲什麼歌唱呢，他遲疑着，幾於要離開了。但弗萊亥黛底憂傷令他回轉，他爲她歌唱了。他底歌開始很寧靜迂徐，表現他在這慶祝強權勝利的宴會裏，所盈積的憂鬱。隨後他在夢裏失去了他自己，他瞧見和平底慈祥的身影在人羣中移動。他帶着青春的溫柔，可愛地描摹着和平，當他繪下一

幅人性解放後的理想生活畫圖時，那温柔卻瀕於狂喜了。隨後他描繪着戰爭和死，以及它們舖遍了世界的紊亂與黑暗。他直接向大公勸告；他顯示他什麼是他底責任，以及怎麼樣，他底平民底愛便會成爲他底酬報；他用那些被壓迫的，失望的人們底憎恨，警告他；最後他勸貴族們去重建他們底城鎮，釋放囚徒，去佑助他們底人民。他底歌在聽衆深切感動中結束。羅伯特大公感到這些直言底危險性，吩咐手下人把這歌者拘捕；但他的家臣們都站在貢特朗一邊。這時，農民重新反攻的消息傳來。羅伯特叫手下武裝起來。但貢特朗以爲他會被環繞着他的那些人所擁護的，他命令他們把羅伯特綑起，大公抽出了劍，結果是貢特朗殺了他。隨後，貢特朗精神有着突異的變化，那在第三幕裏被解釋的。在這場，他一言不發，劍從他手中落下，他讓他底仇敵們重新再濫施威權；他讓自己被他們綑縛，送下牢獄，這時貴族們底旌旗又悄悄分散地去和叛徒們戰鬭。但弗萊亥黛當貢特朗底劍解救了她的時候，她充溢着自然的，近原始的欣喜。心中滿是對貢特朗的愛，她唯一的欲望是拯救他。

第三幕是在城堡的牢獄裏；這是令人奇異，不正確的，十分怪誕的一幕。它是前面進行的情節底一個不合邏輯的效果。誰都會感到在詩人底理想中有一陣突發的動搖，一種即使在他寫的時候，也擾亂他感覺的危機，一種他無法解決的困難。他在着手改變的時候，一種新的光輝很清晰地把一切呈現了。司特勞斯在組織這作品時，想逃避這結束全劇的新基督教的

拒絕精神已覺過晚。他只能把角色整個改造來逃避它。所以貢特朗拒絕了弗萊亥黛底愛，是因爲他以爲和別人一樣，在瀆犯的殃禍裏墮落了。當他自己全然是自我主義的時候，他向別人宣揚博愛；他殺掉羅伯特是由於滿足他本能的動物的忌妒多，而由於爲了從暴君手中把人民解放的少。於是他颺棄了他底欲望，他要退出現世界來贖自己目前的罪瀆。雖然這幕劇底趣味並沒如預想的大團圓，那是自杷息弗以來便司空見慣了的。它在另一種景象裏，那很明顯是後來嵌進去的。雖然場面單純偉大，但動作缺少旋律的慰安。這場出現了貢特朗和他往日的同伴，弗萊德荷㊀的對話。弗萊德荷是以往介紹他入那團體的人，現在爲了他底罪瀆來到，預備把他帶到團體前面去審判。在原來的詩裏，貢特朗允諾了，爲了誓言犧牲了自己底感情。但這時司特勞斯正在東遊歷，他對於基督教的意志底滅絕，感到突然的恐怖，貢特朗跟他一同反叛了，他拒絕承認他團體底規約。他摔碎了他底琵琶——用信仰來贖人性的罪的一種虛想底象徵——他從一向信仰的光榮的夢中躍起，因爲他發現它們不過是眞實的生命底光所散發的影子而已。他並沒背棄他往日的誓言；但他已非宣誓時候的他了。當他能相信人必須服從規約，生命必須受法律管束的時候，他底閱歷尙未臻成熟。一節單純的禱文啓迪了他。他如今自由而獨立——他精神也獨立了。『我孤獨才能減輕我底苦痛；我孤獨才能贖我底罪。我孤獨上帝才和我說話；上帝對我一人說話。Ewig einsam（永遠的孤獨）。』它是

個人主義驕傲的覺醒，強有力的超人的厭世主義。如是情緒底表現拋棄成爲這情節的特徵，甚至否定了自身，因爲它是這意志底一個有力的肯定。

在估計它思想底眞正的價値，最主要的是，在估計什麽足以引起人對它自傳性的興趣的一方面，我已經對這戲曲作了冗長的討論了。它是司特勞斯底心靈形式漸次固定時代的作品。他閎遠的經驗會更發展這形式，但不再會有更重要的改變。

貢特朗是作者較劇烈的失望底根源。本預備在慕尼克上演，卻沒成功，因爲管絃樂隊和歌者都宣稱這音樂不能表演。甚至有人說，他們還請了一個名批評家，寫了一篇正式的文件，送給司特勞斯，證明貢特朗並非是歌唱的。最大的困難是主角部分底長度，化在沉思與絮語裏的，相當於一幕半，而卻是一人擔任。有些獨唱，像第二幕的歌曆時便半點鐘。但是貢特朗終於於在一八九四年五月十六日在魏瑪上演。演出後不久，司特勞斯和串演弗萊亥黛的歌者，寶琳·德·婀娜(Pauline de Ahna)結了婚，她以往在拜壘特演過唐倫荷愛搜裏的伊莉莎白(Elizabeth)，此後她便獻身來解釋她丈夫底歌曲了。

但在劇院失敗的懷恨，一直使司特勞斯耿耿在心，他把注意力轉向交響詩，在交響詩裏

㊀ 原註：許多人想從弗萊德荷身上去發現亞力山大·里特底思想，正如從貢特朗身上去發現司特勞斯底一樣。

他表現出逐漸明顯的戲劇的傾向，和一個日愈驕傲，諷刺的靈魂。你如果聽見他在冷冷的失望裏說上劇院的大衆是——『銀行家，生意人以及一些尋求愉樂的可憐人底集團』——你會知道這位勝利的藝術家隱匿的苦痛。因爲不僅劇院常和他接近，而且，更諷刺地，他被迫在柏林歌劇院裏，指揮依據當時流行的低劣的音樂趣味——眞正皇家的——的一些音樂底渣滓。

在這新時期中，第一個偉大的交響樂是滑稽人推耳底可笑的惡作劇——依據一個古老的傳說，採用回旋曲形式。（「*Till Eulenspiegel's lustige Streiche, nach alter Schelmenweise, in Rondeauform*」)（作品號數第二十八）[1]。在這兒他底失望依然是以機智的諷刺來表現的，他用這諷刺來揶揄着世界底傳統。推耳，這開玩笑的惡魔，是德意志和弗南兌斯傳說的英雄，這典型對我們法國人是不甚知道的。因之對我們，司特勞斯底音樂是失去了不少效果的，因爲它浮現的一堆奇跡，我們是一無所知的——推耳踱過市場，在那兒對良家婦女們揮舞着鞭子；推耳穿着神父底衣服，親密的說教；推耳追求一個拒絕他的年青女人；推耳和一羣腐儒開玩笑；推耳試着把自己吊起。司特勞斯喜歡用音樂圖畫，來表現一個角色，一場對白，一個局面，一幅風景，一種理念——概略說來，是他變化的精神底一些繁複而輕快的印象。他無疑地是得助於一些普通的題材，它們底意義在德國極易爲人把握；而且他發展它們，並不

如他所以爲的，是完全在一種回旋曲形式中，仍然是利用了一種確然的演奏方法，所以除掉那些不需標題也易於領悟的一些嬉戲外，全作是具有眞正的音樂底統一的。這交響樂，在德國是一個寵兒，對於我似乎比他別的一些作品缺少新穎性。它倒有些像加上了奇異的和聲和錯綜的配器的，孟德爾松底精美的曲子。

他底蘇魯支如此說——一首採自尼采的自由的音詩（「*Also Sprach Zarathustra, Tondichtung frei, nach Nietzsche*」）（作品號數三十）㊁要比較雄壯新穎的多。它底感情是十分人類的，司特勞斯所採用的標題，從未在如畫的，傳奇的細節中失去了它自己，而是用表現情感的，高貴的線條繪構的。司特勞斯不顧尼采，宣揚了他自己底自由。他想表現一個自由的靈魂達到超人所必經的發展底不同階段。這些理想是純個人的，不是某些哲學底體系。這作品底小標題：宗教理想（*Von den Hinterweltern*），至上的熱望（*Von den grossen Sehnsucht*），歡欣與熱情（*Von den Freuden und Leidenschaften*），墓曲（*Das Grablied*），痊愈（*Der Genesende*），舞曲（*Das Tanglied*），夜曲（*Nachtlied*），顯示給我們的，是一個由於想解決宇宙底謎而弄得疲憊的人，往宗教去尋求庇護。隨後他反叛了禁欲的理想，把熱情瘋狂地放縱。但他很快地

㊀ 原註：此曲完成於1894-5年間，1895首次在科侖(Cologne)上演。

㊁ 原註：此曲完成於1895-6年間，1896年十一月在萊因河上的弗蘭克府演出。

感到滿足欲嘔，倦怠得要死，他嘗試科學，但又謝絕了它，終於他用笑——宇宙底眞宰——和全宇宙的歡舞——全人類底感情，像宗教信仰，難以饜足的慾望、熱情、憎厭、欣喜都攜手同跳——爲他自己解決了對智識的忐忑。『高高地把你底心胸揚起，兄弟們！再高些！不要忘了你底腿！我尊崇笑。你超人們，要笑呀——！』舞踊停逗，消失在縹渺裏，蘇魯支在遼遠的世界翩翩，看不見了。但假設他是爲他自己解決了宇宙底謎吧，他並沒爲別人解決了；所以和充滿在這樂曲裏的自負的智識對比，在曲終我們聽見那憂鬱的疑問的音符。

沒有題材再能供給音樂表現更豐富的素質了。司特勞斯靈妙有力地處理它；他拿自然底渾沌的力和人底 Sehnsucht（熱望）對比，好在熱情的脊亂裏，保持統一。至於談到他想像的大膽，我卻很難讓在夏劇場聽這闋音樂的人們，牢記住那繁複的智識賦格曲，那嘹亮着蘇魯支笑的木管樂和喇叭底顫抖，那宇宙的舞踊和那B大調，最後用還原到C調，重複三遍的疑問音符的結束底傲慢。

我並未想到這闋交響樂是一無瑕疵。主題的價值並不各自相等；有些十分平凡；總之，這作品底慘澹經營是優越於它基本的思想的。隨後我將提到司特勞斯音樂裏一些過失的：現在我只想討論那使世界旋轉的洋溢的生命和狂熱的歡欣。

蘇魯支顯示了司特勞斯諷刺的個人主義底進展——『這靈魂憎恨下流社會底狗和一切流

產的，黯淡的種族；這狂笑的靈魂像暴風雨樣舞蹈，當在沼澤上歡欣的時候，或是在田野上寂寞的時候㊀。』這靈魂在一八九七年作的唐·吉訶德、一個騎士人物主題底幻想變奏曲(*Don Quixote, fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters*)（作品號數三十五）；我以為這闋交響樂表示了標題音樂所能抵達的頂點。司特勞斯沒有其他的作品比它更能證明他不可思議的靈活，慧心和機智了；我老實地說沒有一個作品是化了這麼多的力量、這麼大的耗費為的是一個遊戲，一個歷時四十五分鐘，給作者，演奏者，和聽衆都努力得疲倦的音樂戲謔的。這組交響詩由於各部的錯綜，獨立和幻變，很難演奏。請由這標題抽出的不多的話來判斷什麼是作者想由音樂表現的吧：

序曲表示唐·吉訶德葬身在騎士傳奇底書堆裏；我們在音樂裏才可以看見，正如同我們從弗蘭兌斯和荷蘭的小幅畫裏所見的，不僅是唐·吉訶德底容貌，而且是他所讀的書底故事。有時是和巨人戰鬭的騎士底傳奇，有時有決心獻身保護一位貴婦人的游俠騎士底歷險；有時是一位為履行誓言贖罪而犧牲生命的貴族。吉訶德底心為這些故事弄迷亂了（我們底心也一同迷亂了）；他全然糊塗了。他帶着他底侍從離開了家。這兩個典型是聚精會神來描摹

㊀ 原註：見尼采。

㊀ 原註：見尼采蘇魯支如此說。

的；一個是倔強的，憔悴的，多疑的古西班牙人，有點詩意氣質，意見不易決定，但一經決定卻很固執；另一個是肥胖的，樂天的農夫，一個精靈的傢伙，喜歡用滑稽的辦法和可笑的諺語來表現自己——這兩個典型是用一再回復的短促的樂句演繹到音樂裏去的。歷險開始了。這兒是風車（用小琴和木管樂底搖曳表示的）。是大皇帝。艾里芬費隆(Allifanfaron)的嚐嚐雄獅（用木管樂底顫音表示的），第三章變奏裏，有這位騎士和他底侍從的對話，我們估計那是桑科㊀問他主人騎士生活底好處，因爲他似乎有些疑惑。唐・吉訶德對他講得十分光榮神聖；但桑科並無意於此。爲了回答這串高貴的言語，他要求給他確實的利益，豐富的食物和噹噹響的金錢。隨後歷險重又開始。這兩位伙伴從木馬背上飛向高空；這眩暈的旅行底幻想是用長笛、箜篌、旋轉鼓，和一種管樂器底半音程的經過句來表達的，同時『低音提琴E調音的顫抖表示木馬沒離地面㊁。』

我必須停止了。我顯示作者在裏面放浪的詼諧已經够了。當誰聆聽這作品，誰就不禁地羨慕作者技巧的智識，配器的熟鍊和幽默的感覺。有一件更值得驚異的事，他還自己對這題材加以說明㊂，其實它無需它們，已足够創造戲劇的、詼諧的特質了。雖然唐・吉訶德是一闋很富技巧，很奇妙的作品，司特勞斯在它裏面發展了一種更柔美的，更富縟的風格，但它，我覺得，在他技巧上是進展，在他心靈上是退步的，因爲他似乎已經接受一種藝術宜於

作娛樂浮淺無聊的社會的玩物，妝飾品底墮落的理念了。

在英雄生涯（作品號數四十）㊃裏，他恢復了他自己，一飛而抵絕頂。這樂曲沒有異國的作品要研究，說明或是改編。代替的是高貴的熱情和那逐漸發展，破除了一切阻礙的英雄的欲望。無疑地這一個標題是存在司特勞斯底心裏，他對我說：『你無需去讀它，知道那是一個英雄在和他底仇敵們戰鬪就够了。』我不知道這話眞實到何種程度，這交響樂底各部對一個沒有原譜的人眞會不覺得迷茫嗎；但是這話似乎證明他了然文學交響樂底危險，所以他努力於純音樂了。

英雄生涯分爲六章：英雄、英雄底仇敵、英雄底伴侶、戰場、英雄底和平努力、英雄底避世、英雄理想底成功。它是一件浸漬着英雄主義，偉鉅的，半野蠻的，瑣屑而宏壯的絕作。一個荷馬式的英雄，在一羣愚蠢的，一羣聒噪，蹣跚的庸人底輕蔑裏競鬪。在協奏曲形

㊀ *Sancho*，唐·吉訶德侍從。

㊁ 原註：見A·漢因（Arthur Hahn）在音樂指揮上論唐·吉訶德一文。

㊂ 原註：每一個變奏曲前，司特勞斯在總譜上注明他所解釋的唐·吉訶德底那一章。

㊃ 原註：完成於1898年十二月。1899年三月三日在萊因河上的弗蘭克府首次演出，由Leuckart在萊比錫出版。

式裏，小提琴獨奏，描摹着女人底誘惑，諂媚和下賤的放蕩。隨即喇叭底粗獷的轟響表示進攻，出我意外地，它表現出一種令土地顫抖，令人心悸動的恐怖的騎兵突擊底理念；我不能陳述一個鐵的意志如何領導着去猛攻城池，和戰爭是如何崩騰擾攘——這是音樂裏所會描繪的最爲輝煌的戰爭了。在德國第一次演出時，我瞧見人們在聽的時候顫抖，有的突然站起，完全不自覺地露出猙獰的表情姿勢。我自己有一種奇異的眩暈感，彷彿是海洋在澎湃了，我想這是近三十年來，德國首次發現一個勝利的詩人。

如果不是由於文學的謬見，爲了要附從標題，把在這樂章趣味底頂點上最激越的高翔縮減；如果不是在末了一種寒冷，或許就是倦怠已經潛入，英雄生涯在各方面看會是一闋音樂的傑作的。這得勝的英雄感到他已往征服的無用；人們底卑鄙和魯鈍依然未改。他窒息住憤怒，譏嘲地聽天由命。終於他在自然底寧靜裏去尋求庇護。他內在的創造力灌注進幻想的工作；這裏，査理・司特勞斯，只由他天才大膽的保證，用他自己作品底回憶來表現這些工作。唐・吉安、麥克白斯、死與變形、推耳、蘇魯支、唐・吉訶德、貢特朗甚至他底歌曲都和這位英雄作了朋友，這英雄底故事他正在敍說哩。往往在一場暴風雨的時候，使英雄記起了他底戰鬬；但他也記起了他愛與歡愉的時刻，他底靈魂就平靜。隨後樂曲寧謐地展開，以**沉靜的力變爲末了的勝利底和弦，這像英雄頭上光榮的冠冕。**

無疑地，悲多芬理想常鼓舞、激動、導引司特勞斯底。誰都感到在這樂曲開始部份底調子（降E）裏，有着英雄交響樂和快樂頌底難以言傳的反射；末了的部分，即使有些勉強，也令人想起悲多芬底某一些歌曲，但是這兩位作曲家底英雄是很不相似的，悲多芬底英雄是較多對付外在界和他底仇敵的，他底征服是以較大的困難建樹的，他底勝利結果要較為強暴。如果良善的奧里畢舍夫在第一個英雄交響樂底不協和和弦裏，裝作瞧見了莫斯科的燃燒，那他在這裏會發現什麼？多可怕的燃燒着的城，多可怕的戰場！而且在英雄生涯裏的刻骨的諷刺，惡意的笑，在悲多芬底作品裏是從未聽到的。

在司特勞斯作品裏，事實上，是缺乏仁愛的，英雄生涯是一位失意英雄底作品。

整個地來看司特勞斯底音樂，首先吸引人的是他風格底變化多端。南北融和了；在他底旋律裏誰都感到陽光的吸引了。在楚斯坦裏，已有些意大利氣質潛入了；但在這受尼采訓練的作品裏，卻更多了。樂句常是意大利的，而它們底和聲常是超德意志的。或許司特勞斯藝術最可愛的一點，是我們注意到德意志的對位大曲底黯雲底縫隙，瞧見穿過這縫隙照耀的是有意大利海岸和岸上快樂舞踊者底譜線。這不只是一個含混的類比。即使在司特勞斯最近作品，像蘇魯支和英雄生涯裏，很易於令人無需費力地，分明地想起了法蘭西和意大利。孟德爾松、古諾、華格納、羅辛尼、馬史卡尼㊀都萍水相逢了，但作品就整個的來說，這些不同

的因素是有一個頗不突兀的輪廓的，因爲它們爲作曲者底幻想所吸收，所控制了。

他底管弦樂並不較少繁複。它不是像華格納底馬其頓方陣㊁樣的稠密，擁擠的一羣；它是歧別的，盡可能分開的，每一部目的在獨立，每一部在進行時，如它被熟切考慮的，不明顯地擾亂其他的各部，有些時候，正如讀白里奥士的，所發生的一樣。它似乎有着必然產生矛盾和減低效果的技巧。但多少結果是令人滿意的。『這聲音好嗎？』司特勞斯在剛指揮完英雄生涯後，微笑地對我問道㊂。

在司特勞斯主題裏特殊的似乎是譎變和無秩序的幻想，那一切理性底敵人，在統治着。我們已經瞧見這些交響的詩篇試着輪流地，甚至同時地表現文學作品，圖畫，傳奇，哲學理想以爲作曲者人的情感。在唐·吉訶德的或是在滑稽人推耳的歷險裏有什麼統一性？但統一性不是在這主題裏，而是在處理它們的心靈裏。這些有着十分散漫的文學生命的描摹交響樂是爲它們比較邏輯，專一的多的音樂生命所保持了。這位詩人底譎變爲這位音樂家所統攝了。怪誕的推耳用古迴旋曲形式來自娛，唐·吉訶德底笑柄是用騎士主題帶序曲和終止樂章的十變奏曲來敍說的。在這方面，司特勞斯藝術，是現存的最富文學性和描摹性的藝術之一，由於在它音樂組織底一致性，是迥然超越於其他同類的，由於那一致性使人感到是眞正的音樂家——一位受過大師們薰陶的音樂家，一位不顧一切的巨匠。

所以在不規則，不調協的許多因素之間，我們感到一種強有力的統一貫串於全音樂裏。那於我似乎是作曲者靈魂底反射。它底統一不是他所感覺的，而是他所希望的。他對他底情緒似乎不及對他底意志感到興趣。他底情緒較少熱烈，常常缺乏任何個性。他底不寧靜似乎得自修曼，他底宗教感似乎得自孟德爾松，他底感官慾似乎得自古諾，或是意大利大師們，他底熱狂似乎得自華格納㈣。但他的意志是英雄的、凌駕的、熱中的、有力的，這些都達到一個極端。這就是理查‧司特勞斯為什麼高貴，為什麼在今日獨一無二的原因。誰都感到他內在有一種凌駕別人的力。

由於這英雄的一面，他可以視為悲多芬和華格納底某一部分思想底一位苗裔。由於這英

㈠ P. Mascagni (1863-)，意大利歌劇作曲家。

㈡ 方陣（Phalanx）在馬其頓王腓力普增為一萬六千人，此處係譬喻華格納音樂之鉅重。

㈢ 原註：司特勞斯最近作品管絃樂之組織如下：在蘇魯支里：「短笛一，長笛三，渥潑三，英國號角一，降E調豎笛一，B調豎笛二，B調低音豎笛一，巴宋三，雙管巴宋一，F調號角六，C調喇叭四，檯鼓三，低音吐巴三，旋轉，大鼓，鈸，三角鈴，鈴鐺，E調鑼，風琴，鐘鐸，絃索等。在英雄生涯裏，六支號角改為八支，四支喇叭改為五支（兩支降E調，三支B調）；此外添了軍鼓。

㈣ 原註：在貢特朗里，誰都可以相信，他是決心用楚斯坦的一個樂句，彷彿他找不出旁的更宜於表現他熱烈的欲望了。

雄的一面，使他成爲一位詩人——可能是今日德國的大詩人之一，因爲德國發現自己映現在他和他底英雄身上，讓我們看看這位英雄吧。

他是一位有着對心靈底力和藝術底解放美的自由信仰的理想主義者。這種理想主義最初是宗教的，像在死與變形裏的；是溫柔多情如女子，洋溢着青春的幻影的，像在貢特朗裏的。隨後由於世界底卑汚和它所引起的困難，它變得有些煩惱，憤慨。它底譏嘲增多了，變成了諷刺（像推耳滑稽人）；於屢年的戰鬬而恚怒，在痛楚的增長裏，發展成一個睥睨的英雄主義。在蘇魯支裏，司特勞斯底笑是如何地在鞭韃我們！在英雄生涯裏，他底意志又是如何地在刻蝕我們！如今他由勝利已經證明了他底權力，他底驕傲以爲那是無限的；他意氣洋洋，他並不知道他高貴的幻象已經變爲眞實。但被他映現他們精神的人們知道了。令人想起十七世紀法國一種驕傲狂，一種自信，一種諷嘲是今日德國的病菌。Dem Deutschen gehört die Welt（『德國統一世界』）泰然地印在眩耀於柏林店舖窗框裏的招貼上面。但，當一個人到達這一點，心靈便變得昏迷。一切的天才達到這種情形，便是瘋狂；悲多芬底瘋狂是集中於他內在的，爲自己歡心幻想了許多事。當代許多德國藝術家底天才是一種侵掠品，破壞的敵愾心是它底特色。『統一世界』的理想主義者是不可避免暈眩的。他是被造就要來統治外在世界的。但他被命來管轄的外在幻象底華美已使他迷惑；像凱撒様，他走入

歧途。法國很難於達到世界帝國的位置，當她發現了尼采底聲響和德國大劇院(Deutsches Theater)和『分離派』㊀底騙人的藝術家們底聲音的時候。這裏是理查・司特勞斯浮誇的音樂。

這熱狂領導些什麼？這英雄主義鼓舞些什麼？這意志力，苦痛而堅強，當它達到鵠的，甚至尚未抵達，已經生倦了。它不明白用它底勝利做些什麼。它對它自己失望，它不再信仰自己，乃至生厭㊁。

像米開朗基羅底勝利樣，它把它底膝放在俘虜底背上，似乎預備就撲殺他，但它突然停止了，猶疑着，用不定的目光望着，它底表情是一種無精打彩的嫌厭，彷彿疲憊已經攫握住它了。

「在現在理查・司特勞斯作品呈現給我的是如此。貢特朗殺了羅伯特大公，立刻放下了劍。蘇魯支底狂笑結束在沮喪無力的表白裏。唐・荒底狂亂的熱情消逝於空罔中。唐・吉訶

㊀ Secession 係O・華格納(Otto Wagner)所創建築學上之新運動，初起於維也納，其主要理論爲脫離從前一切之樣式，故曰分離派。

㊁ 原註：尼采說：「德國精神有點統治歐洲的意志，也有統治歐洲的力，但只一霎就打轉的，終於決心放棄。」

德臨死拋棄了他底幻覺。甚至『英雄』也自認他工作無益，藏身到冷漠的自然裏去。尼采，談到我們時代的藝術家們，笑他們是『意志底唐特紐斯㊀，法律底仇敵和叛徒，他們在精神狠狽中走來，跪在基督十架下。』不管是爲了十架或是虛無，這羣英雄在失望和沮喪裏得勝，仍然是更寂寞的退卻。悲多芬征服他底煩愁卻不是這樣。在他底交響樂中間，淒涼的慢板表現了它們底悲嘆，但快樂和勝利的音符總是在終結時響動的。他底作品是征服英雄的勝利；而司特勞斯底是征服的英雄底敗北。這種意志底躊躇在當代德國文學裏更可以清晰地瞧出來，尤其是沉鐘底作者㊁。但司特勞斯要動人些，因爲他更英雄些。所以我們拿走一切超人意志的眩耀物後，末了只有是『我底慾望消逝了！』

這裏睡的是德國思想底未死的蠕蟲——我是在談到精華的一二人的思想，他們啓迪着現在，開導着將來。我瞧見一個英雄式的人，爲勝利所酩酊，爲鉅富所酩酊，爲羣衆所酩酊，爲把握世界在他巨臂裏，而克服它的力所酩酊，但隨後停步的時候，爲他底征服所疲勞，問道：『我爲什麼去征服呢？』

㊀ Tantalus，希臘神話中宙斯之子，財神。

㊁ G. Hauptmann（1862-），係法國近代大文人，沉鐘（*Die Versunkene Glocke*）係霍普特曼之名悲劇。

夫爾沃·果呼

(Hugo Wolf)

一個人越明悉大藝術家底歷史，也就越爲糾纏着他們生命的無盡的憂傷所感動。他們不僅遭受了一般人世的痛楚與失望——這些，由於他們卓越的敏感，遂影響他們更爲殘酷——而且他們四圍有如一片沙漠，因爲他們比同時代的要前進二十年，三十年，五十年，甚至幾百年，他們常被迫做無望的努力，不是爲了征服世界，而是爲了活下去。

這些天性過敏的人們，很少能經久保持此種繼續不斷的奮鬪；最完美的天才還得能對抗疾病，災難甚至夭折。但也有不顧這一切而快樂的人，像莫札特，修曼和韋伯，因爲他們直到最後，也能保持他們靈魂底健康和創造底愉快；雖然他們肉體爲辛苦，窮困所損傷，但那在他們長夜底幽暗裏播散着光芒的火，卻繼續地燃着。悲多芬，雖然貧窮，他能錮守在他底自我裏，被蒙蔽在自己的熱情裏，是遠離了那些最不快樂的人們的。在他，他並沒佔有了什麼，只佔有了他自己；但他眞確地佔有了他自已，統攝了他內在的世界；沒有一個帝國能和他那廣袤的幻想帝國相比，它像那咆哮着暴風雨的浩瀚的穹蒼樣地開展。他內在的普羅米修士，雖然被那不幸的肉體所桎梏，但卻存留着他不可破碎的鐵樣的力，一直到他最末了的一

天。在暴風雨裏瀕死的時候，他最後的姿態依然是反叛的；在慘怛裏，他從床上躍起，向天搖搌着拳頭。當戰鬬正酣的時候，一擊而躓，於是他就這樣倒下。

但對於那些逐漸殂謝的，終於喪失了他們底自我而苟存着，目覩他們底靈魂緩緩地枯槁的，我們又將如何敍說他們呢？

呼果・沃爾夫底遭遇就是如此，他悲劇的運命使他在大音樂家底煉獄裏別據一隅㊀。

他在一八六〇年三月十三日生於士的里亞(Styria)省的溫德施加茲(Windischgratz)。像老巴哈是個麵包師・音樂家，而海登㊁底父親是個車匠・音樂家樣，他是一個鞣皮匠——一個鞣皮匠・音樂家底第四個孩子。腓力普・沃爾夫(Philpp Wolf)能演奏提琴，吉他和鋼

㊀ 原註：自沃爾夫死後，在日爾曼刊行了一大堆研究他的著作。主要的是德克賽(Ernst-Decsey)先生的偉大的傳記——呼果・沃爾夫（柏林，一九〇三——四）。我發現這是本極有益的書；它是部充滿學識與同情的著作。我也參攷了穆勒(Paul muller)先生那本精緻的小册子，呼果・沃爾夫（柏林，一九〇三）和沃爾夫的書簡，特別是給果亥(oskar Grohe)庫夫曼(Emile Kaufmann)和費斯特(Hago Faisst)的。

㊁ Johanu Sebestain Bach(1685-1750)，德古典派大作曲家，父爲麵包師。Granze Joseph Haydn(1732-1809)，奧古典派大作曲家，父爲製車輪者。

琴。家中常常舉行小小的五重奏的音樂會，他拉第一小提琴，呼果、第二小提琴，呼果哥哥、大提琴，叔叔、號角，一個朋友、次中音小提琴。這鄉村音樂的趣味並非純日耳曼的。沃爾夫是一個公教徒；他的愛好，不像大多數德意志音樂家樣，只局限於聖詩合唱。而且士的里亞省的人是愛好演奏羅辛尼、貝林里、當里才提㊀的舊意大利歌劇的。沃爾夫在後來常以爲自己血管裏有一些拉丁的血液；而終生又對法國大音樂家有着偏愛。

他在做學生期間沒有顯出若何光采。他從這一校到那一校，沒有在任何地方逗留得長久，他並不是一個無能的孩子；不過他卻十分矜持，不存心去和別個熟昵，而只是熱烈地專心音樂。自然他父親不願他拿音樂做爲職業；他的奮鬬和白里奧士相像。終於他獲得家庭允許，到維也納去，一八七五年進了維也納音樂院。但他對它並未感到任何快樂，在第二年終了，因犯了規被開除。

去做些什麼呢？一場火摧燬了他們可憐的產業，他底家變爲廢墟了。他感到父親的無言的叱責已經在沉重地壓着他——因爲眞心愛他父親，又想起了父親以往爲他的犧牲。他不願回到他底本省；事實上他也無法回去——那會是死路一條，這十七歲小孩急需尋得一些謀生之道，同時又得能教育自己。自從被音樂院開除，他無意於再進其他的學校；他自己教自己。多奇妙地他自己教自己；這價值何其偉大！他從此時到三十歲所經歷的苦難，爲了生存

和培育內在的優美的詩情所耗費的大量活力——這一切的辛勞和痛楚，無疑地，是他不愉快的死底原因。他有一切求知的熱烈的渴望，他對工作的熱狂有時使他廢寢忘食。

他特別仰慕歌德，酷愛克來司特，在天才和生活兩方面，他們有相似處；他也喜歡讀格里帕塞和海勃爾，在當時他們尚未能為大多數人所欣賞；他也是最先發現慕里克價值的德國人之一㊁，後來由於他，使慕里克在德意志大為普遍。此外，他也讀英法作家的作品。他喜歡剌伯雷㊂，很偏愛克勞得・提利埃(Claude Tiller)，一個法國鄉土小說家，他底般夏明叔叔(*Oncle Benjamin*)，正如沃爾夫自己所說，由於它把他們自己的小世界底景象呈現在他們眼前，由於用他有趣的，好意的幽默，幫助他們帶着笑容去承受艱辛，這部書把歡欣賜給了許多德意志鄉村人家。但沃爾夫因為接受的困難，他發現學習英法文的意義，因為他要對外國

㊀ G. A. Rossini (1792–1868) V. Bellini (1802–1855) G. Donizetti (1796–1848)，三人俱為意大利初期歌劇作曲家。

㊁ Heinich Von Kliest (1777–1811)，德浪漫派大作家，為席勒後之第一人，生前不為人知，輒坎終身，卒與戀人情死於柏林之王湖，年祇三十四。沃爾夫為譜交響詩之潘特西麗亞 (*Penthesileo*)，為克氏名劇之一，敘女王潘特西麗亞保全已譽，卒殺所歡之悲劇。T. Grillparzer (1791–1872)，奧大悲劇作家。E. Hebbel (1813–1863)，德大悲劇作家。E. Mörike (1864–1875)，為斯瓦比亞之代表詩人。

㊂ François Rabelais (1490–1553)，法大諷刺作家。

藝術家的思想有進一步的認識。

音樂方面，他大半是從他底朋友沙爾克㊀，維也納音樂院的教授，學習的。但像白里奧士一樣，他的教育大多得自圖書館，他化了不少時間去讀大師們的總譜。沒有鋼琴；他常常帶了悲多芬底朔拿大到維也納的帕拉特公園(Prater Park)去，坐在露天裏的長椅上閱讀。他把自己浸沐在經典裏——巴哈，悲多芬和德意志的歌曲(lied)大師——修伯特和修曼裏。他是熱情地喜愛白里奧士的年輕的德意志人之一；法國後來由於有了這位大音樂家，——那迄今沒被法國的批評家，不管是美雅貝耳派，華格納派，弗南克派或得布希派，所能了解的——受到了光榮，是不得不歸功於沃爾夫的。他很早就是老安東・布魯克勒的朋友，布魯克勒㊁的音樂是法國人所不知道的，不管他底八闋交響樂，他底讚美歌，他底彌撒曲，他底清唱劇，或是他豐饒的作品裏任何的一曲。布魯克勒具有可喜的，謙和的特點，可愛的近乎孩子似的性格。他終身受布拉姆斯派的傾軋㊂；但像弗南克在法國一樣，他集合他周圍新穎的天才和當時學院派的藝術戰鬬。

比這些影響更爲強烈的是華格納。華格納在一八七五年到維也納來指揮唐倫荷愛搜和羅亭格林。當時華格納所引起青年們的熱狂，正如前一世紀的維特㊃所引起的一樣。沃爾夫瞧見了華格納。他在給他雙親的信裏，把這一件事告訴了我們。我願引錄他自己的言語，雖然

那會讓一個歡喜他年青衝動的崇拜的人，看了微笑；那也讓一個人，當他對別人不友善的時候，想起這熱情洋溢，而由於別人些微同情便做下了這許多善行的人，會感到羞恥，——總之，他像華格納一樣，遭受着孤獨，無援的苦惱，你必須記得這封信是一個十五歲小孩寫的：

我見過——猜是誰？……見過理查 華格納大師，現在我願意把關於這件事的一切，如它發生的告訴你們，我要把我曾寫在我備忘簿上的話照樣地抄上：

十一月九日，星期四，十點半，在帝國旅館（Hotel Imperial）我第二次瞧見了理查・華格納。在旅館樓梯口，我逗留了半小時，等他來臨。我知道這天他要去指揮他底羅亨格林最末一次預演的。終於這位大師從二樓下來了，當他隔我還有相當距離的時候，我便向他很禮貌地鞠躬。他很友愛地謝謝

㈠ 原註：Joseph Schelk，維也納華格納協會（Wagner Verein）的創辦人之一，畢生宣揚布魯克納（布氏戲稱為他底「大元帥」）為沃爾夫戰鬥。

㈡ Anton Bruckner(1824-1896)，奧作曲家。

㈢ Johannes Brahms(1833-1897)，德大作曲家，與巴哈，悲多芬同稱為音樂界之三B。

㈣ 一七七二年歌德所著的少年維特之煩惱出版後，風行全歐，青衣黃褲馬靴之維特裝竟成時尚，青年效維特自殺者，不乏其人。即拿破崙亦酷愛之，征埃及時，坐金字塔下披讀者，亦即此書。

我。當他走近大門的時候，我跳躍向前，爲他開了門，於是他注視了我幾秒鐘，隨後便出發到歌劇院預演會去。我儘可能的飛奔，當我抵達歌劇院時，比理查・華格納馬車的行進還快些。我又朝他鞠躬，我想替他開啓他馬車底門；但我沒能去開它，御者從坐位上跳下，代我開了它。華格納和御者說了些話——我想那於我有關。我想隨他走進劇院，但他們沒有讓我通過。

我常常在帝國旅館等他，因此我認識了旅館老闆，他似乎對我這件事感到興趣。當他告訴我明天——十一月十一日，星期六——午後，我可以來找他，他當爲我介紹科西瑪夫人(Mme. Cosima)的侍女和華格納的男僕的時候，他看樣子比我還要高興！我按着指定時間去。對夫人侍女的訪問歷時很短。她勸我在第二天——十一月十二日，星期日——午後兩點鐘去。我準時以往，卻發覺那侍女，男僕和老闆正在用飯……隨後我跟着這侍女走向大師底居室，我在室外等了有十五分鐘，最後華格納同科西瑪、哥馬克(Goldmark)來了，我很恭敬地向科西瑪鞠躬，她對我略略的一瞥，顯然她沒有想到這一瞥會使我如何榮耀。華格納並沒注意到我，正要走進他底房間，那侍女用一種懇求的語調向他說：「哦，華格納先生，他是一位想和你攀談的年青的音樂家；他等了你很久啦。」

他隨後由房間裏出來，望望我，說：「我曾經見過你的，我想。你是……」

可能他會說，「你是一個傻子。」

他從我面前經過，把會客室門打開，那房間用一種眞正華貴的風格佈置的。房當中一張覆着天鵝絨和絲織物的長椅。華格納自己也穿了件鑲着軟毛的天鵝絨袍子•

當我走進這房間的時候，他問我什麼是我需要的。

呼果・沃爾夫爲了刺激他雙親的好奇心，中止了他底故事，把它留在『下回分解』裏。

第二封信他繼續地說：

我向他講：「無上光榮的大師，很久了，我需要聆聽你對於我的作曲的意見，但那意見要得是……」

大師在這時截斷了我的話，他說：「我親愛的孩子，我現在不能對你底作曲發表什麼意見；我時間太少了；我連自己的信件都沒有法寫。我對音樂一無所知呢（Ich Verstehe gar nichts von der Musik）。」

我叩問大師，我究竟能否眞地寫出一些什麼來，他對我說：「當我在你底年紀時作曲，沒有誰能告訴我隨後是否會寫出什麼偉大的。你頂多只能在鋼琴上向我演奏你底作品；但我還是沒時間聽。等你長大些吧，等你寫些較大作品的時候，如果我有機會回到維也納來，你可以把你所寫下的給我看。但現在沒用，我不能對你的作品發表什麼意見。」

當我告訴大師我是拿古典作品當做模範的時候，他說：「好的，好的。一個人不能在開始就新奇呀。」他笑了，接着說：「我希望你，親愛的朋友，在生活上有較多的快樂。繼續不停地工作吧，倘若我回到維也納來，把你底作品給我看。」

於是我深爲感動地離開了這位大師。

沃爾夫和華格納從此沒有再見。但沃爾夫卻由於華格納而不停地戰鬪。雖然他好幾次到

拜壘特去，卻沒有到華格納家去作過私人的拜訪；但他遇見過李士特，他曾以他慣有的好意，寫給沃爾夫一封信，是關於沃爾夫送給他看的一闋作品的，在信裏他表示這作品該如何修改。

莫託(Mottl)和作曲家戈施米特(Adalbert de Goldschmidt)要算是沃爾夫悲慘歲月中最早幫助他的朋友，他們代他尋找了一些音樂學生。他教這些七八歲小孩的音樂；但他是位貧苦的教師，他發覺教書是一種殉教。他賺到的錢很難養活自己，他只能日食一餐——天曉得這是怎樣過的。他閱讀黑伯爾傳記來安慰自己；有一個時候他想到美洲去。一八八一年戈施米特爲他謀得沙爾堡(Salzburg)劇院第二指揮的位置。職務是去準備司特勞斯和梅洛克❶小歌劇的合唱。他盡責工作，但累得死一般的疲勞；他缺乏一種必需的力量來發揚他的權威。這位置他沒待好久，又重新回到維也納。

從一八七五年起，他寫的音樂有：歌曲，朔拿大，交響樂，四重唱等等，他底歌曲已佔極重要的位置。一八八三年他拿他朋友克來斯特底潘特西麗亞譜了一闋交響詩。

一八八四年他謀得一個音樂批評家的位置。但那是什麽樣的報紙！那是沙龍報(Salon-blatt)——一個充滿了娛樂，時裝新聞底論文的通俗日報。人們後來都說他們是拿這小蠻子在這裏作孤注。他從一八八四到一八八七的評論是洋溢着生氣與幽默的。在論文裏他標榜着

許多第一流的大師，格魯克，莫扎特，悲多芬和——華格納；他捍衛白里奧士，他鞭笞當時由於無恥而成功的許多意大利人；他爲布魯克勒戰鬪，開始向布拉姆斯大膽地挑戰；那不是因爲他不喜歡布拉姆斯，或是對布拉姆斯有若何成見；他喜悅他某些作品，特別是他的室內樂，但他發覺他交響樂的瑕疵，他厭惡他歌曲裏對朗誦的疏忽。總之，他不能忍受他底力和新穎性的缺少。他發現他缺乏生命底強烈和歡愉。主要的，他是把他當作惡意反對華格納，布魯克勒和一切革新者的主腦來攻擊的，因爲舉凡維也納音樂裏的退化者，和對藝術及批評底進步與自由的敵人，都用包圍和廣播他底盛譽的手段、來可憎地擁護布拉姆斯；雖然布拉姆斯，在作爲一個藝術家方面，在爲人方面來講，都是迥然地超越過他底黨羽的，但他卻無此勇氣來跟他們決裂。

布拉姆斯閱讀沃爾夫底評論，但他的攻擊似乎並不能搖動他底淡漠。布拉姆斯派卻無論如何也不能饒恕沃爾夫。他底死敵之一，漢・封・布洛(Hans von Bülow)，他認爲『瀆犯聖靈』的反布拉姆斯主義的——是永不能赦免的㊁。幾年後，當沃爾夫獲得使他自己作品上

㊀ Johann Strauss (1825-1899) 奧名華爾滋作者，藍色多瑙河 (*Blue Danube*) 最著。偶亦作歌劇，如 *Die Fledermans* 等。

㊁ 原註：見布洛與李林克侖的書簡。

演的時候，也只好忍受，像m・凱伯克(Max Kalbeck)——維也納布拉姆斯主義領袖之一，那一類的批評。

「作爲一個報告員的沃爾夫先生，近來在音樂界引起不可遏止的笑話。於是有些人指示他還是專心作曲吧，那會要妙些。但他底繆斯底新產品證明那善意的勸告糟透了。他必得又回來作報告員了。」

維也納一個管弦樂團體爲沃爾夫底潘特西麗亞作一次試驗性的演奏：在失去了一切高尙的鑑賞態度裏，在嘩笑的吼叫里預演。當完畢的時候，指揮說：『諸位先生，由於你們准許這作品演奏到終結，我感謝你們底大度；因爲我想知道那膽敢寫作關於布拉姆斯大師的許多事的人，究竟是怎麼回事呢。』

沃爾夫使他底苦難有緩緩的休憩，他回到他的鄉土，和他的內兄司特拉搜(Strasser)❶，一個稅務督察員，小住了幾個星期。他帶着他底書，他底詩人們，開始把它們譜入音樂。

他如今二十七歲了，什麼也還沒出版。一八八七和一八八八兩年是他一生最不幸的時期。一八八七他失去了他最愛的父親，這損失，像他的許多其他的不幸一樣，對他底活力給

了一個新的刺激。同年，一個慷慨的朋友叫艾克斯坦(Eckstein)的，印行了他第一本歌曲集。沃爾夫直到彼時，仍然是被窒息着的，這出版激動了他內在的生命，而且表明他天才已經解放了。一八八八年二月，住在鄰近維也納的帕士托茲多夫(Perchtoldsdorf)，在極端的安靜裏，他在三個月中用E‧慕里克的詞寫了五十三首歌曲。慕里克是斯瓦比亞(Swabia)的牧歌詩人，死於一八七五年，生前為人們所不了解，所嘲笑，現在才為光榮所籠罩，在德意志為大衆週知。沃爾夫在一種突然發現他創造力的高度歡欣和近乎驚異裏，創作他底歌曲。

在給韋爾勒(Heinrich Werner)博士的一封信裏，他說：

「現在是傍晚七點鐘，我這麽快樂——哦，快樂過於一切帝王。又一首新的歌！倘若你能聽到那在我心上涌現的，魔鬼會愉快地把你帶走……」

「又兩首新的歌！一首聽起來新穎得使我震驚。在現在還沒有和它相似的呢？天保祐這些不幸的人們，有一天可以聽到它吧」！……

「你只要能聽到我剛寫好的這首新歌，你會高興死的……你快樂的，快樂的沃爾夫」

❶ 原註：沃爾夫給司特拉搜的信札，對於我們去透視這位藝術家熾熱的，不快樂的靈魂有極大的價值。

當他開始着手用歌德的詩寫一組歌曲的時候，慕里克歌集(*Mörike-lieder*)便難以完工了。在三個月內（一八八八十一月起到一八八九二月止）他寫成了整個的『歌德歌集』(*Goethe-Liederbuch*)——五十一首歌曲，有些是有偉大戲劇場面的，像普羅米修斯。

同年，仍在帕士托兹多夫，出版了一卷愛沁多夫歌集❶之後，他全神貫注在新的組曲裏——西班牙歌集(*Spanisches-Liederbuch*)，用亥斯(Heyse)所譯的西班牙詩作辭。在相似的狂喜裏，他寫了五十四首歌：

「我如今所寫的，是為未來寫的……從修伯特和修曼以來沒有什麼能和它相似！」

一八九〇年，在他完成了西班牙歌集之後，另外寫了一組歌曲，用描寫瑞士的大作家G·凱勒底智慧的老人(*Alten Weisen*)詩篇作辭❷。末了，在同年內，他開始創作他底意大利歌集(*Italienisches-Liederbuch*)用蓋伯(Geibel)和亥斯所譯的意大利詩作辭。

隨後——隨後是沉默。

「沃爾夫底歷史在藝術史中是最特異的，勝過繁長的歷史所能做的，給人對天才的神祕有較佳的一瞥」。

讓我們做一個短短的概括吧。沃爾夫到二十八歲實際上沒有寫了什麼。從一八八八到一八九○，他狂熱地連續寫了五十三首慕里克歌曲，五十一首歌德歌曲，四十四首西班牙歌曲，十七首愛沁多夫歌曲，十二首凱勒歌曲和首輯義大利歌曲——大概一共有二百首歌曲，每一首有每一首可欽慕的個性。

隨後音樂停止了，源泉乾涸了。沃爾夫在極度焦燥之中寫給朋友們不少失望的信。一八九一年五月二日，他在寫給O．果亥(Oskar Grohe)信中寫道：

「我已經拋棄了作曲的一切理想。上天知道萬物如何終結的。爲我底可憐的靈魂祈禱吧。」

一八九一年八月十三日給維替(Wette)的信里寫道：

「最近四個月我在一種精神衰竭的狀態裏受苦，那使我認眞地想永恆脫離這個世界……只有那些眞正活着的人纔能繼續活下去。我有時候像死了的人，我希望那是一個表面的死；但我是眞地死了，埋了；控制身體的力讓我似乎是活着。那是我最大的，我惟一的慾望，讓我的肉體迅速地跟隨那已經

㊀ Joseph Von Eichedorff(1788-1857)，德浪漫派詩人，時稱爲「浪漫派的最後騎士」。

㊁ Gottfried Keller (1819-90)爲德國有名之短篇小說家，多以瑞士鄉土生活爲素材。亦喜作抒情詩，如晚曲(*Aendlied*)冬夜(*Winter nacht*)甚流誦人口。

消逝的精神吧。最近十五天我住在楚茵克程(Traunkirchen)，楚茵湖(Traunsee)的珍珠……這兒有一切人所希望有的安慰讓我生命歡欣——寧靜，幽謐，美麗的風景，使身體健康的空氣，以及一切適合像我這樣隱居的人的趣味的事物●。但是——但是，我底朋友，我還是地球上最悲慘的生物。環繞在我周圍的一切都顯示出寧靜與快樂，一切都洋溢着生氣，都克盡一己之責，……我孤獨，哦，上帝！……我孤獨得像一隻沒感覺的野獸。縱然在失望中，我把我自己埋在書本裏，但閱讀也難於使我開懷。至於作曲呢，現在是完結了；我已不再能關心和聲和旋律底意義，我差不多已在懷疑那些署有我的名字的作品，眞正是我作的嗎？好上帝！名譽的功用是什麽？如果結局是悲慘，這些偉大的目的又有什麽好處？……

「天堂賜給一個人，要就是完備無闕的天才，不然就完全沒有。地獄賜給我每一件東西都是一半。

「哦，不快樂的人，不錯，一點不錯！在生命開花的日子你下地獄；你把虛幻的現實，連你自身都投進了運命的毒顎裏去。哦！克來斯特！」

突然地，一八九一年十一月二十九號，在多伯林(Döbling)，沃爾夫天才底流水又重新奔駛，他寫了十五首意大利歌曲，有時是一天好幾首。到十二月又重新停頓；這一停就是五年。這些意大利的旋律沒有任何作品的軌跡，沒有比顯示在他以往作品裏的更緊張的心靈。相反地，它們含有沃爾夫最單純，最自然的作品底氛圍。但這工作沒有眞正的結束，因爲當

沃爾夫底天才不再在內部鼓舞的時候，他遂無能為力。他希望寫三十三首意大利歌曲，但他在二十二首之後就擱筆了，在一八九一年他出版了僅僅一卷意大利歌集，第二卷是在五年後，在一八九六年，一個月內完成的。

我們可以想像到這孤獨的人，所受的痛苦。他惟一的快樂是創造，他發現他底生命連年累月地停滯，並無其他表面的原因，他底天才忽來忽去，回來一些時候，又重新走開。時時他在焦燥地懷疑它是否一去永不再回來，懷疑在它重又歸來以前，究竟有好長的時間。在一八九一年八月六日和一八九三年四月二十六日寫給庫夫曼(Kaufmann)信上，他說：

「你問我關於我底歌劇㊀的消息。天老爺！我倘若能寫一首最短最短的小曲(Liedchen)，我就會滿意啦。一部歌劇，現在？……我堅決相信那對我是完了。……我要是能寫什麼，我也能講中國話了。多可怕……我無法告訴你，我由於不能工作所受的苦痛。我將樂意自縊呢？」

在一八九四年六月二十一日，他寫給呼果，費司特信裏說：

㊀ 原註：沃爾夫同一個朋友住在那裏。直到一八九六年，他才有自己的居宅，那全由於他朋友們的慷慨相助。

㊁ 原註：作一部歌劇是沃爾夫多年的夢想。

「你問我精神過分抑鬱的原因，你願把香膏澆在我底傷口上。好，只要你能够！沒有能醫治我的病的藥物，只有神能幫助我。倘若你能喚回我底靈感，弄醒沉睡在我內在的和它相似的精神，讓它重新佔有我，我將稱你爲神，爲你底名高築聖壇。我是向神們，不是向人們呼籲！只有神適於診治我底命運。無論靈感要終結，或是有更壞的運命來臨，我要把握着它——是的，即使不再有太陽的光照耀我底生命……我願把握着它，就這一次，翻過這一頁，結束了我生命裏這黑暗的一章吧。」

這封信——不止這一封——令人憶起悲多芬書簡的悲傷的司多亞精神，顯示給我們那不快樂的悲多芬也不知道的憂愁。但我們怎麼說呢？可能地，悲多芬在一八一五年以後，在最後的朔拿大，彌撒祭樂（*Missa Solemnis*）和第九交響樂震醒他內在的生命以前的那些寂寞的日子，也受過和他相似的苦痛的。

在一八九五年三月，沃爾夫又重新有生機了，三個月他寫下科里吉多(*Corregidor*)底鋼琴譜。許多年來他被戲劇，特別是輕歌劇所吸引。雖然他對於華格納作品是一位熱心者，但他已公開地宣稱音樂家們得將他們自己從華格納底樂劇(Musik-Drama)解放，這已經是時候了。他明白他自己的天才，他並不想取得華格納底位置。但他的一位朋友供給他一個歌劇的題材，那是得自佛的一個傳說的，他謝絕了它，他說世界還沒有了解佛底主義的眞諦，而且

他也不想給人類一個新的頭痛。在一八九〇年六月二十八日，他給果亥信裏說：

「華格納，由於他底藝術，透過他底藝術，完成了這樣權威的解放的作品，使我們快樂地想到，自從他為我們征服了天空以後，再使天空咆哮着風雨已經沒有什麼道理了。去尋出這可愛的天空上愉快的一角，倒是比較聰明些的。我要為自己去尋找一小塊地方，不是在有水井，蝗蟲和野蜂蜜的沙漠裏，而是在原始事物愉快的陪伴中，在吉他的玎玲裏，在月光裏，在愛的嗟嘆裏以及像這一類的——總之，是在一個完全平常的喜歌劇裏，在背景裏沒有任何叔本華哲學底呼助的鬼魂。」

在從整個世界，從古今的詩人，從莎士比亞，從他的朋友李林克倫㊀尋覓歌劇劇辭之後，在親手試寫之後，他最後用了R・梅里得耳夫人(Madame Rosa Mayreder)的辭，那是用西班牙的唐・佩德羅・得阿拉孔一部小說改編的㊁。這就是科里吉多，它在為許多劇院拒絕以後，在一八九六年四月，在曼亥莫上演。這作品不提它在音樂的素質上的不成功吧，辭底貧弱是有助於它的失敗的。

㊀ 原註：Doteev Uon Liliencron(1844-1909)供給了他一個美國的題材。「雖然我羨慕布法羅(Buffalo)的鐵錨和那些不浣洗的水手們」，沃爾夫諷刺地說：「但我依然愛我底鄉土和那些賞識肥皂效用的人們呀。」

㊁ Don Podro de Alar on(1833-1891)，西班牙作家。

主要的倒是沃爾夫創造的天才回來了。一八九六年四月，他一口氣寫了意大利歌集第二卷的二十二首歌。在聖誕節那天，他的朋友穆勒(Müller)送給他一些由瓦特・羅伯特・托羅(Walter Robert-Tornow)譯成德文的米開朗基羅詩篇；沃爾夫深深地爲它們底美所感動，決心立刻爲它們譜一整卷歌曲。一八九七年他組成最初的三個旋律。同時他還在寫一部新歌劇曼紐爾・維里加(Mannel Venegas)，那是一首倣阿拉孔體的，M・亥爾里斯(Moritz Hoernes)所寫的詩。在康復中，他似乎充滿了力量，歡欣和自信。穆勒和他提到修伯特底天折，沃爾夫回答說：『一個人當他還沒罄其所能的敍述以前，是不曾被帶走的。』

他熱烈地工作，正如他所說，「像架蒸汽機」全神貫注在曼紐爾・維里加底作曲中(一八九七年十一月)，他不休息地進行着，很難有時間進用必需的食品。兩週內，他寫了五十頁鋼琴譜，全作的主題，和第一幕音樂的二分之一。

隨後瘋狂起來了。在十一月二十號，當他在寫第一幕裏的曼紐爾・維里加底大宣敍調的時候，他爲病魔所攫握。

他被送到維也納的司外齡博士(Dr. Svetlin)私立醫院去，直到一八九八年正月還在那兒。可以愉快的是他有熱心的朋友，他們小心地照護他，彌補了羣衆的淡漠；他由自己所得的報酬，甚至都不能有助於使他在寧靜裏死去。所特(Schott)，一個出版人，在一八九五年

十月裏，送來他摩里克、歌德、愛沁多夫、凱勒、西班牙和第一卷意大利的歌集的版稅，五年的總額是八十六馬克三十五分尼！所特還沉靜地補充說，他沒想到有這樣好的結果。所以這全靠沃爾夫底朋友們，特別是呼果・費斯特，他不僅用謙卑的，甚至祕密地慷慨把他從悲慘中拯救出來，而且在他最後的不幸時，爲他減除了貧困的恐怖。

他重恢復了理性，一八九八年二月由水路送往特港（Triest）和威尼西亞（Venetia），去療養，而且免得他想工作。預防已經是不必要的了；因爲他在同月內寫給呼果・費斯特信裏說：

「不必再使你麻煩自己，或是害怕我多做事了。一種眞正對工作的惡感佔有了我，我相信我不會再寫下任何音符了。我那未完成的歌劇不再使我感到興趣，音樂完全令人憎恨。你瞧我的好朋友們爲了我做的事！我不敢想在這種狀態裏，我怎麼活下去……哦，快樂的斯瓦比亞人！誰都美慕你的。爲我向你美麗的鄉村致意，你底不快樂的，孱弱的朋友，呼果・沃爾夫向你熱烈地問好。」

回到維也納，他似乎好一些，表面上他恢復了健康與歡樂。但，正如同他在一封給費斯特信裏所說的，使他自己驚詫的，他變成一個逐漸希望孤獨，寧靜，緘默的人了。他不再寫什麼新作，只改訂了他底米開朗基羅歌集，把它出版。他爲這個冬季作了一個計劃，他想到

靠近格蒙特因(Gmunden)的鄉下，在『全然寧靜無擾中，只爲藝術而生活』，度過這冬季，他便感到高興。在一八九八年，十一月十七日，他給費斯特最後一封信裏說：

「我重新好起來了，不再需要什麽治療。你比我更需要些呢！」

然後瘋狂隨卽再度將他攫握，時候到了。

一八九八年秋，他被送到維也納一個療養院。起初他還能接受不多的訪問，用些微的音樂來消遣，和院長——他是一個音樂家，同時又是沃爾夫作品的一個極端的崇拜者——兩人作二重奏。在春天他能同他底朋友，侍者，在戶外作短短的散步。但他開始不能認識人，物，甚至他自己。『是的』，他嘆息說，『倘若我是呼果・沃爾夫！』從一八九九年起，他病狀很迅速地變得更糟，接着是全身痲痺。一九〇〇年初只是說話受了影響，最後，在一九〇一年八月，是全身的病。一九〇二年初，羣醫束手；但他底心臟還跳，這不快樂的人拖延到次年，一九〇三年二月十六日因患肺炎逝世。

他被舉行了一次莊嚴的葬禮，在他生前沒有爲他做了什麽的人都參加了。奧大利邦，維也納城，他的故鄉——溫德施加玆城，開除他的音樂院，一直對他的作品仇視的樂友會(Gesellshaft der Musikfreunde)，拒絕他的歌劇院，揶揄他的那些歌者，譏刺他的那些批評

家——全在這兒 他們歌唱他的最憂傷的歌曲之一，失望（*Resignation*），詞是愛沁多夫底詩，還唱了比他先死幾年的他的老朋友，布魯克勒的一闋聖詩合唱。他忠實的朋友們，由費斯特領頭，爲紀念他立了一座碑，在靠近悲多芬和修伯特的。

他一生如此，三十七歲便夭折了——誰也不能估計那完全瘋了的五年底代價。在藝術世界裏，像這樣可怕的運命的例子不太多。尼采底不幸是與他不能相比的，因爲尼采底瘋，在每一種限度裏講，是生產的，瘋把他底天才激怒了❶，如果他底心靈平衡，他底健康正常的話，便不會有天才。沃爾夫瘋底意義卻是枯萎。誰都可以看的出，就在這三十七年裏，他的生命也是不可思議地被分配了的。在他二十七歲以前他沒有眞正開始他的創作；而從一八九○到一八九五，他被迫做了五年的沉默，所以他眞正的，創造的生命底總時，不過是四年，或者五年。但是在這短短的幾年裏，他從生命裏拿出來的，比大部分的藝術家在悠長的歲月裏所能做的要多，在他的作品裏，他刻鏤下了一個人格，任何人一經了解之後，便永難忘記。

沃爾夫底作品，就我們所見過的，主要的是歌曲，這些歌曲特徵是把華格納在戲劇裏建

❶ Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900)，德大哲學家，晚年亦嬰瘋疾。

立的主義，應用到抒情音樂上。每一個人在沃爾夫音樂裏，一再可以發現華格納形式，正如同隨處顯然地令人想起白里奧士一樣。那是華格納時代無可避免的特徵，每一個大藝術家都依次地來盡力裝飾我們的語言。但眞正的沃爾夫底華格納主義，不是由一些呆板模樣造成的，而是放置在他讓詩有了音樂靈感的決心裏的。『總之，足以證明詩是音樂底泉源』。他在一八九〇年給漢帕丁克(Humperdinck)信裏說。

『一個像華格納樣，旣是詩人，又是音樂家的時候，那他底詩與音樂的全然和諧，是自然的事。但在把別個詩人底靈魂演繹到音樂裏去的時候，特異的靈活天才和豐富的同情心是必需的。這些能力，沃爾夫很充分。沒有一個音樂家比他更能了解，更能喜愛詩人的了。他的一個批評家G・庫爾(G. Kühl)說『他是從莫扎特以後，在音樂裏的最偉大的德意志心理學家。』他底心理學沒有一毫不自然的存在。沃爾夫對一首不是他眞心愛的詩篇，他決不能把他譜曲。他經常是把一首他預備譜的詩讀很多時候，在黃昏裏他自己大聲地讀它。如果他和它單獨地在一道的時候，在思考它的時候，在把他自己浸潤在它的氛圍的時候，感到十分地激動，他便去睡眠，到第二天早晨，他便能寫出這首歌曲，但是有些詩篇在他內心似乎卻沉睡了多年，它們會突然地在一種音樂形式裏，從他內心似乎卻沉睡了多年，它們會突然地在一種音樂形式裏，從他內心醒來。在這種時候，他會快樂得叫起來。『你知道嗎？』他寫信

給穆勒說：『我曾經愉快得直跳！』穆勒說他簡直活像一隻剛下了蛋的老母鷄哩。

沃爾夫決不爲他底音樂選擇平凡的詩——可以說比修伯特和修曼還嚴格些。他決不採用當代詩人的作品，雖然他對他們也有同情心，像李林克倫就是一個。李林克倫是十分想把自己作品讓他譜進音樂的，而他卻沒能作到。他不能使用一個大詩人作品裏任何東西，除非他已經和它熟昵得就像是他底一部分樣。

在這些歌曲裏，鋼琴伴奏的重要性和歌音的獨特性是如何地動人！常常歌音和伴奏表現的對比，也就是存在於該詩底辭句和思想裏的；有時它們表現了兩個人格，像他給歌德底普羅米修士製的譜，伴奏是描寫放射雷電的宙斯(Zeus)，歌音卻解釋這位泰坦❶。又像在給愛沁多夫小夜曲製的譜裏，伴奏裏他是描繪一個陷在愛情裏的學生，同時歌卻是一位在傾聽着的，想起了他底青春的老人底聲音。不論他怎樣描繪，伴奏和歌音往往有它們自己的個性。你決不能從他底歌曲裏拿走什麼，而不損害全體，特別地他底器樂也是如此。它們給人以他情緒底始末，而且總回環着，牽繫着那情緒。音樂的形式，緊隨着詩的形式而變更。有時表現一種偶興，有時是一點詩的印象或者小動作的短短的記錄，有時卻是一幅史詩的或者戲

❶普羅米修士一詩，傅東華有譯文。按希臘神話，普羅米修士爲 Titan 神族之一，此神族包括 Atlas, Epimetheus, Prometheus. 等與阿林匹亞神族爲仇。

劇的圖書。穆勒表明沃爾夫深入到一首詩裏，比詩人自己還深些——像在意大利歌集。這本歌集引起他們對他最惡劣的批評，但它卻是本傑作。沃爾夫特別地擅於譜製那些和自己悲劇的運命吻合的詩篇，宛若他已經有了預感，沒有人再比他更適於表現一個艱困，失望的靈魂底苦惱的了，像我們所發覺的，他所表現的在維廉・邁斯特（*Wilhelm Meister*）裏的彈琵琶的老人，和米開朗基羅某一些詩篇底精美的空罔。

在他所有歌曲的集子裏，以最初印行的唱奏適用的E・慕里克詩五十三首（*53 Gedichte Von Eduard Mörike, komponiert für eine Singstimme und Klavier, 1888*）最爲流行，它爲沃爾夫結交了許多朋友，這裏藝術家（他們經常是佔少數的）並不太多，正像那些最不感與趣的批評家一樣——而是那些樸質的，誠實的人們，它們不以藝術作職業，而是拿它作他們每日的精神食糧。在德意志這一類人極多，他們艱難的生活是全賴他們對音樂的愛好來美化了的。沃爾夫在各處都發現這些朋友，最多的是在斯瓦比亞省。在司圖嘉德，在曼亥莫，在丹穆斯達，在許多城市的鄉郊，他爲大衆週知——自修伯特和修曼以後，惟一的大衆音樂家。社會的各階層都喜愛他。得克賽先生道：『卽使是在窮人家的鋼琴架上，他底歌曲集也是同修伯特底歌曲集並擺着的』。司圖嘉德，正如他自己說的，是沃爾夫第二個家。在斯瓦比亞省他獲得無可比肩的普遍的名譽。是由於人們對歌曲的熱愛，尤其是對那爲沃爾夫音樂把它

們復活的斯瓦比亞牧歌詩人，慕里克的詩篇底熱愛。沃爾夫把慕里克詩譜了四分之一，他把慕里克當作他自己，使慕里克站在德意志詩人的前列。他是眞心如此，當他把慕里克的像印在歌集的扉頁上時，他就這樣說過的。是慕里克詩篇的朗誦對沃爾夫不寧靜的精神像香膏樣呢？抑或是當他最初想把這詩篇譜進音樂裏的時候，他感到自己的天才呢？我不知道。但他對於它有深深的感謝，爲着表明這感謝，第一卷卷端便是一闋精美的，像悲多芬的歌，*Der Genesende an die Hoffnung*（痊愈者底希望頌）。

五十一首的歌德歌集(1888—89)是由這一類歌曲組成的：維廉邁斯特歌(*Wilhelm Meister Lieder*)、的旺歌(*Divan Lieder*)等等。沃爾夫也試行和這位詩人底思想齊一；在這裏我們常發覺他和修伯特是對壘的。他常避免使用他以爲修伯特已正確表現出詩人底眞意的那些詩篇，像祕密(*Geheimes*)和憶可若羅叔父(*An Schwager Kronos*)之類；但他告訴穆勒說，修伯特有時也不了解歌德，因爲他專心於演繹它們一般抒情味是甚於表現歌德特徵底眞性的。沃爾夫底歌曲最有趣的是他把個別的特徵還給每一首詩型。彈琵琶的人和迷孃用奇妙的內省和節拍來描繪的；而在有些章節裏，沃爾夫表示出他重新發現了歌德用一個字表盡一個整個的寂寞世界的藝術。一個偉大的靈魂底寧靜超越了熱情的混亂。亥斯・蓋伯二氏編訂西班牙歌集(*Spanisches-Liederbuch nach Heyse und Geibel*，1889—90)也曾鼓舞過修曼、布拉姆斯、柯

萊流十㊂等人。但沒有誰表示出它粗獷的，物慾的特徵。穆勒表明特別是修曼是如何地剝奪了這些詩的眞性。他不僅用他自己的感傷主義蒙蔽了它們，而且冷靜地把這些具有最明顯個性的詩變作四部合唱。這來得荒謬可笑；更糟的是，他在感到阻礙上譜的時候，便改變詞字和它說底官能感。沃爾夫，相反地，把自己浸漬到這蒼涼的，躭樂的世界裏去，不讓任何事物把自己洩出。於是他由這世界裏產生出，如他自己驕傲地說的，一些傑作。這輯開端的十闋宗教歌浮現出神祕主義的蠱惑，和悲泣的血淚；使人心耳並感悒鬱，因爲它們是一種自行審判的信仰底熱情的表示。在它們鄰近的人們發現『聖家』微笑的幻象，那令人想起繆立羅㊃。三十四首民謠，有的輝煌，有的促驟，有的譎怪，形式上有着奇妙的殊異。每一闋用神速的筆表現了全然不同的一個主題，一個性格，而全輯是洋溢着生命的。可以說西班牙歌集在沃爾夫作品裏的地位是有如楚斯坦，在華格納作品裏的。

意大利歌集(*Italienisches-Liederbuch*)(1890—96)卻迥然不同。這些歌的特徵是約束，沃爾夫天才在這兒接受了古典的形式的明淨。他常想單純他音樂的語言，而且說如果他再寫什麼的話，他希望能像莫扎特的作品。這些歌裏沒有包含對於主題不絕對必須的一切；因之旋律都很促驟，而戲劇味是甚於抒情味的。在他的作品裏，沃爾夫很重視它們；『我以爲它們』，他寫信給庫夫曼說，『是我最新穎最完整的作品。』

至於米開朗基羅詩鈔（*Michelangelo Gedichten*）(1897)，它們常因他疾病的猝發而間斷，他只寫下了四首，而其中的一首他還未以示人。它們的結果是可悲的，當誰想起在寫它們的悲劇的日子的時候。由於一種預言性，它們發散出精神的沉重和悲痛的驕傲。第二首的旋律或許比沃爾夫所寫的都美些；它真要算是他底死曲了：

「Alles endet, was entstehet
Alles, alles rings vergehet。」
（「一切有開始的必然終結，
一切在周圍的必然消滅。」）

這是一個死者歌唱的：

Menschen waren wiz ja auch,
Froh und traurig, so wie Ihr,
Und nun sind wir leblos hier

---

❶ Peter Cornelins(1824-1874)：德歌劇作曲家。

⓫ Bartholome Murillo(1618-1682)，西班牙名宗教畫家。

Sind nur Erde, wie Ihr sehet.」

（「我們一度也曾爲人，

和你一樣有悲有喜，

如今生命遠離我們而去，

如你所見的，我們只是塵土了。」）

到沃爾夫眞地一死，他的天才便卽刻爲整個德意志所承認。他底苦難刺激了一種太過分的崇禮他的反響。呼果・沃爾夫協會（Hugo-Wolf-Vereine）隨處皆是；我們如今有紛繁的他底書簡，紀念物及傳記的蒐集、出版。有一類人在大聲吶喊，他一向早就了解這位不快樂的藝術家底天才的，他讓自己對沃爾夫誹謗者有極端的憤怒。不久，紀念碑、立像是到處涌立了。

我疑惑沃爾夫以他那率直誠樸的天性，如果能看見這過遲的尊禮，他是否會引以爲慰。他會對他底死後的崇拜者說：『你們都是些僞君子。你們豎起這些立像，不是爲我，而是爲你們的。你們發表演說，組織委員會哄自己，哄別人說你們是我生前的朋友。但我在需要你們的時候，你們在那兒呀？你們讓我死吧，別圍着我底墳墓演喜劇吧。注視你們的周圍，瞧

瞧有沒有別的沃爾夫們在為反抗你們底仇視，你們底淡漠而奮鬪吧。至於我，我已經安抵彼岸了。」

西　若　皮

(Don Lorenzo Perosi)

皮若西

把意大利思想攫握在它冰冷懷抱裏的冬天過去了，那些似乎沉睡的大樹，在陽光裏萌發着新生命。在先覺醒的是詩，在後覺醒的是音樂——在熱情和憂傷裏寧靜的，在凝鍊裏不顯做作的，甜美的意大利音樂。我們不眞地正目覩它底春回？那些浣洗掉我們今日生活底幽黯和憂懼的樂曲底洪潮不正在進口？當我在讀這位年青的皮德夢特（Piedmont）祭司底聖樂時候，我似乎遠遠聽到古希臘小孩們底歌：『燕子來了，來了，帶回了歡愉的季節和快樂的年光。"Ἔαρ ἦρ。』我懷着重大的希望，歡迎唐・羅倫梭・皮若西（Don Lorenzo Perosi）❶底來臨。

皮若西住持，是威尼斯聖馬可教堂司樂，息思廷教堂指揮，現年二十六歲。他身裁不高，外表很年青，有着似乎對他身軀顯得稍大的頭。由於那對智慧的黑眼睛，和他突出的下唇底別緻，使那開朗的，嚴正的容貌顯得輕快。他心地純良而謙和，有着友誼的熱情。當他在指揮樂隊的時候，在表情的過程裏，他明朗的面影，他紆徐凝重的手勢，以及在戲劇化的時刻裏，他情緒純樸的遞變，令人心上浮現出安立珂❷描繪的修士底影子。

在最近十八個月裏，唐•皮若西正着手寫一組十二闋描摹耶穌生平的聖樂。在這短短的時間裏，他已經完成了四闋：受難、變形、拉撒路之復活、基督復活。現在他正在着手寫第五個，聖誕。

『這些作品已足够使他立於當代音樂家底前列。它們雖多疵病，但它們底素質卻極稀覯，他底靈魂很澄明地在內中閃耀，吐屬着純眞之氣，使我無此勇氣去正視它們底弱點』。所以那只爲滿足我自己，我纔會偶然地提起它們配器底粗略與不當，這年青的音樂家需要努力使之更充實，更細緻；以及他在組曲時，雖然表示極其安謐，但還是常顯得燥急，他須得抗拒此種傾向，最後，在音樂裏面，有時還有着惡劣風格底痕迹以及古典的褻擬——這些都是青春底罪濆，歲月定會療治它們。

這組聖樂任何一闋都確然是從始到終，描繪出一種卓越思想的，有描摹性的彌撒曲。

唐•皮若西向我說：『今日藝術家底錯誤，在於將他們自己過分地依附着細目，而忽略了全體。他們由彫鑿裝飾品開始，卻忘記最重要的是他們底作品，以及作品底計劃，和大體輪廓

(一) 皮若西生於一八七二年，爲意大利當代大作曲家。作品方面極廣，此文係一八九九年，皮若西到巴黎指揮其作品「復活」時，羅氏所作。

(二) Fra Angelico (1387-1455)，意大利宗敎畫家。

底統一。首先，輪廓必須要美。』

在他自己音樂底建築裏，人可以發現惹人注意的短曲，繁多的宣敍調，以及在舊形式中發展，變化的，插入一些較重要的交響樂的格里哥里式，或帕納斯廷那式的合唱。

在整個作品前面，導引的是一個隆重的前奏曲，那是十分愼重從事的，唐・皮若西付以特殊的注意。他說，他希望他底建築要有着依據文藝復興和高蒂克時代藝術家形式的精雕的門扉。所以他主張在聖樂全體完工之餘，纔來組織前奏曲的，那時他可以在一種沒有騷擾的寧靜里用思想。他希望在它裏面凝聚一種道德氣氛，那是他神聖的戲劇裏，靈魂和感情的要素。他曾明白地告訴我，在他已經寫成的作品裏面，沒有比變形和基督復活底序曲更使他喜愛的了。

這組聖樂底戲劇化的傾向是很明顯的。它們之所以風靡了意大利，主因也在此。不管那些屬入歌劇或歌舞劇的傾向的歷程，這音樂顯示了感覺底閎深。特別是婦女底型象被精緻的描摹：在拉撒路第二部裏，瑪麗底短曲，主，倘若你在這裏，我兄弟不會死，在它底心碎的憂傷裏，令人想起格魯克底奧菲莪，還有，在同闋裏，當耶穌命令把石頭從墳上升起的時候，瑪沙底話：「Domine, jam foetet」（「上帝，這已經臭了。」）是十足表現了她底憂傷、恐懼、羞慚和人性底戰慄的。我還想引證一些，最動人的是在耶穌復活里，當抹大拉的馬利

亞在耶穌墳旁的時候；這裏，在她和天使的談話裏，在她動人的哀嘆裏，在傳佈福音的言語裏，『她說過了這話，就轉過身來，看見耶穌站在那裏，卻不知道是耶穌。』我們聽到一種充滿深情的曲調，似乎已經瞧見在她未認識基督以前，基督眼睛停逗在瑪利亞身上所閃耀的光輝。

無論如何，在皮若西作品裏，感動我的不是他戲劇的天才；與其那樣說，倒毋寧說是他特異的，無由描摹的悲感，他純詩的稟賦和他靈活的旋律底豐縟。不論這音樂里宗教感是如何地深，但音樂本身是更其有力，常在它能自由地表現它自身的時候，突入到戲劇裏去。舉例說，像那緊連着在瑪麗和瑪沙兄弟死後，耶穌和他底朋友到她們屋子之後的美妙的交響樂（見拉撒路十二頁）。管弦樂表現的悔恨，嘆嗟是眞誠的，在一種適於女性和基督徒的紆徐的送葬的行進裏，過度的憂傷泯合在慰安和信仰的語言裏。這，依照作曲者本意，是在戲裏他讓人物說話以前，描繪人物的圖畫。但不必問他自己，這效果是一股純音樂底洪流，他底靈魂歌唱自身底快樂與憂傷的歌。在質樸、細緻的美里，他底靈魂有時令人想起莫扎特底。但他音樂底幻想是常爲一種像巴哈底宗教力量所統攝，所指揮。雖然戲劇感太強烈，而配比上交響樂是太少了，像描摹在變形裏的神迹和描摹拉撒路疾病的音樂。後者把受難底極大的深度表現了；眞地，卽使巴哈也不能再加深的憂傷，以及和巴哈同樣的心底寧靜卻貫注在它底

失望裏。

但在信仰底行爲實行之後——當耶穌醫好了那被魔鬼糾纏的人，或是當拉撒路朝着光張開了他眼睛的時候，是多麼歡欣呀。大多數人心浸溢在孩子似的感謝裏；起初這表現於我似覺平凡。但所有藝術家底歡欣不都是這樣表現它自己的？——悲多芬，莫札特和巴哈底歡欣，當他們一度拋開了他們底顧慮，他們是知道和其他大衆一樣地去娛悅自身的。起始的單純樂句迅速地取得較充實的配比，和聲也豐富起來，一種灼熾的熱情充沛了音樂，合唱在勝利的崇閎裏和舞蹈聯合了。

合作在一種表情底恬靜裏閃光。受難完成於一八九七年七月。變形完成於一八九八年二月。拉撒路在一八九八年六月。基督復活在一八九八年十一月。這樣寫作產量，讓我們回溯十八世紀音樂家們。

這年青音樂家和他底前輩們不僅只是相像。他們底靈魂多數通過他底作品。他底曲體是由一切曲體製造成的。縱引從格里哥里歌曲到最現代的轉調。所有可用的材料在這作品裏都用了。這正是意大利的特徵。鄧南遮㊀把文藝復興，意大利畫家，音樂，北歐作家，托爾斯泰，杜思妥益夫斯基，梅特林克以及我們法國作家們都投進了他底熔壺，從那裏面，他產生出他奇異的詩篇。唐・皮若西在他底作曲裏，也密合了格里哥里歌曲，十五，十六世紀對位

學者底音樂形式，帕納斯廷那、拉斯所、喀白里利、卡里西米、修茲㊁、巴哈、亨德爾、古諾、華格納——我想說還有采沙·弗南克，但唐·皮若西告訴我，雖然他底曲體有些像弗南克底，但他卻難於全然了解他。

時間對於唐·皮若西是不存在的。當他謙虛地想稱頌法國音樂家的時候，他選擇的第一個名字——就好像和他是同時代的人樣——是約瑟昆㊂，隨後是拉斯所，他對於後者似乎是他最崇拜的一位偉大而深刻的音樂家。唐·皮若西曲體底大同性是天主教和意大利的一種特色。在這問題上，他表現得很坦白。他說：『過去的偉大的藝術家們是比我們要擇善而從的，較少為他們底民族性所羈絆的。約瑟昆派是流行全歐的，拉斯所在弗蘭兌斯，在意大利，在德意志都住過。對於他們，同樣的曲體在任何所在也是表現同樣的思想的。我們必須像他們一樣地去做。我們必須嘗試創造一種世界藝術，在那裏，各個國度，各個時代底源泉要全匯合起來。』

㊀ Gabriel d' Annunzio(1862-)，意大利文學家，所作以死之勝利，火焰最有名。

㊁ Gabriel 有二：叔 Andrea Gabriel(1510-86)，侄 Giovanni Gabriel(1557-1612)，同為十七世紀威尼斯樂派音樂家。G. Carissimi(1604-74)，H. Schutz(1585-1692)，二人皆意大利作曲家。

㊂ Joquin de Pres(1460-1521)，法作曲家。

事實上，我並不以爲這全然正確。我懷疑約瑟昆和拉斯所眞地是擇善而從嗎？因爲他們並沒有把不同的國度底曲體眞正地聯合起來，只不過是把法•弗蘭兌斯(Franco-Flemish)派所創造的，而他們把它日愈裝飾的曲體向其他國家硬塞而已。但唐•皮若西理想值得我們崇敬。每個人必須頌揚他努力創造世界性曲體的勇氣。對於音樂，如果眞能了解地擇善而從的話，是一種好事，那可以帶回自華格納死後所消失的平衡；那對於人類靈魂是有益的。他們可以發現在藝術底聯合裏，有一種產生心底聯合的有力的意義。我們目的是消除藝術裏種族的歧視，那麼這種藝術便可以變成人類公共的語言。在這裏，最相反的理想可以相成。我們必須全體聯合起來，去築建一座歐羅巴藝術殿，而這位息思廷教堂指揮無疑地會成最先建築者底一員。

唐•皮若西坐在鋼琴前面，爲我演奏聖誕裏的讚美歌，那是他昨天纔寫成的。他帶着青春的歡欣，彈奏得十分甜美，他用低音唱合唱部分，時或地望着我，不是爲了取得頌讚，而是看我們分享到那同樣的思想沒有。他用安靜的目光望望我底臉，隨即又去望譜，再向我望。從他，從他底音樂，從它底快樂的和聲，從它精神底充實，有旋律的嚴肅裏，我感到一種恬適的寧靜在閃耀。這是在最近的藝術底暴風雨和痙攣之後的事，多令人愉快。我們能把

我們自身從悲多芬開始的音樂底浪漫的受難裏分離嗎？在革命的，戰爭的，政治，社會的鬭爭的一世紀以後，那些苦楚會在藝術裏尋的出反射的。讓我們共同建築一座藝術的新城，那裏人類會爲着同一理想，在同胞之愛裏聯合起裏。不管這提到的希望是多麼烏托邦吧，讓我們假設它是思想新趨向底一個象徵。我們希望唐・皮若西是把音樂帶入神聖和平者之一員，那和平是悲多芬失望地在彌撒祭樂末尾描摹過的，但他所歌唱的那快樂，他永沒了解的。

希　布　得

(Claude Debussy)

柏萊士和馬麗莎達(*Pelleás et Mélisande*)㊀

一九〇二年四月三十日柏萊士和馬麗莎達在巴黎的首次演出，是法國音樂史上一件很值得重視的事；它底重要性惟有呂里底卡德馬斯和亥耳麥妮，拉摩底亥坡萊替和艾里塞，和格魯克底在奥里得的愛費珍妮㊁底首次演出堪與之相比；那一天可以認做我們抒情劇壇上罕有的大節日之一㊂。

柏萊士和馬麗莎達底成功由於多種因素。有些也很尋常，像形式，雖然在柏萊士和馬麗莎達裏是比較次要，卻正如它在其他的成功裏一樣，它確實盡了它底力量；有些卻更形重要，它們是從生根在法蘭西天才精神裏的某些素質浮現的；那些也就是它成功底道德上和美學上的理由，廣義地講，純粹是音樂的理由。

談到柏萊士和馬麗莎達成功底道德上的理由，我希望能使你注意一種思想形式，它不僅局限於法國，如今是流行於歐洲社會底較卓越份子集團裏，這思想形式在柏萊士和馬麗莎達裏獲得表現。這為梅特林克戲劇所表演的氛圍，使人感到意志對命運悲慘的，強勉的服從。

我們被顯示說，沒有什麼可以轉變天命底程序；該藐視我們驕傲的幻覺，我們並非我們自己底主人，而只是那不可知，不可抗拒的力量底奴隸，它指揮我們生命底悲喜劇。我們又被告訴說，沒有人能對他所喜愛的一切——倘若他知道什麼是他所喜愛的——負責，他只是不知所以地生，死。

這些定命的觀念，反映出歐洲智慧的上流社會底憔悴，是被得布希神妙地演繹進音樂了；而當你感到這音樂底詩的和感官的美時，這些觀念便顯得醉人而有魅力，它們底精神很易於沾染你。因爲全部音樂有一種催眠的力量，足以逗引心靈進入昏亂的服從狀態。

㈠ Claude Achille Debussy (1862-1918)，法印象派作曲之創造者。柏萊士和馬麗莎達原係比利時大戲曲家梅特林克(Maurice Maeterlinck 1862-)底名劇，象徵人類如羊羣般被運命驅策。經得布希改編成歌劇，此爲得布希惟一之歌劇。

㈡ *Cadmus et Hermione* 係呂里歌劇。以希臘神話中底比斯王卡德馬斯與亥耳麥妮（戰神 Mars 與美神 Aphrodite 所生之女）戀愛故事爲題材。拉摩所寫歌劇凡二十餘本，*Hippolyte et Aricie* 爲其最初之偉作。

㈢ 原註：或許我可以被准許這樣說吧，我試寫着這篇研究，是從純歷史觀出發的，摒除所有一已的感覺——它們在這裏不足重輕。事實上我不是一個得布希派(Debussyite)；對和得布希全然不同的藝術也有着同情，但我能夠是不偏頗地去批判他底作品，對於一位大藝術家，我不自己地存着欽敬。

柏萊士和馬麗莎達藝術上成功的原因，是因爲它具有一種較特殊的法國特徵，而且標記下一種既合理，自然，而又不可避免的反抗，特別是針對華格納藝術以及它在法國的一羣拙劣的代表們。

華格納戲劇是全然對德國的天才們適合嗎？我並不這樣想；但這是我留給德國音樂家們來解決的一個疑問。至於我們自己，我們有權來肯定華格納戲劇對於法國人民精神是格不相入的——對於他們的藝術趣味，對於他們底舞台觀念，和對於他們底音樂感情。這種形式足以強迫我們容納，而且由於那勝利的天才，它足以很劇烈地影響法人底心靈，而且是一再地影響着；但卻沒有什麼足以使它在我們國度裏，不算是一位陌生的來客。

無需去詳究二者格調底分別。華格納理想，要言之，是一種權力理想。華格納熱情和智慧底高蹈，以及他神祕的感官主義，像一股火似的急流傾瀉，不顧一切阻擋，它掃蕩了，焚燬了它迎面的一切。像此種藝術自不能用常規來約束；它無需怕有低劣的格調——我謹爲推薦。但同時有別種理想存在，也是顯而易知的，而別種藝術用細緻，整秩來表現，也正如它用富縟，雄強一樣。前一藝術——我們自己底——如果說是華格納藝術底反抗，也要遠弱於對在法國它底笑料，和病態的權力底濫用的反抗的。

天才有隨心所欲的權利——如果他願意，格調、道德、和整個社會都可以踐踏在脚下。

但當那些不是天才的人，去做同樣的事情時，他們便使得他們自己可笑，可嫌。在法國是有着過多的猴子式的華格納的。近十年或二十年間，法國音樂家很少逃的脫華格納影響。法人心靈底反抗，用自然和良好的格調來反抗不問是否屬實的情感底誇張和極端，誰都懂得這是極好的行爲。柏萊士和馬麗莎達作爲此種反抗底宣示而出現了。它是對過分加強、放縱、和對蹤越過想像極限的任何事物底不可妥協的反抗。縱然它們是深被激動，誇張的詞句和情感底惡味依然是產生像標榜情感的一種恐怖。在得布希，熱情幾等於是微語；那顯示在不幸的一對心靈中的愛是由旋律微妙的搖曳來表現的，是由那第一幕末尾，温柔的『哦，你爲什麽要走開？』和那末場裏唯一的，寧靜的，『我也愛你，』來表現的。想想那垂死的伊梭德底不能抑制的悲嘆，隨後再想想馬麗莎達沒有言語，沒有哭喊的死吧。

從舞台觀點來看，柏萊士和馬麗莎達和拜壘特理想也全然相反。華格納戲劇底浩瀚的廣袤——全然不適中的廣袤——它緊密的結構，和始終把這些鉅作與它們底觀念論緊連在一道的，以及用動作，以至情緒來眩耀的强烈的心靈專注，是儘其可能地與法人對明朗的，邏輯的，適度的行動的愛好遠離了。柏萊士和馬麗莎達底不多的景，是精巧，伶俐地剪裁的，每一景輕快地顯示在戲劇進化裏一種新型舞台面，是用全然和華格納劇院不同的手法建立的。

彷彿他希望加重此種對壘，柏萊士和馬麗莎達作者現在正着手寫一本楚斯坦，情節取材

於一首法國的古詩，原本是最近纔由貝地爾(Bédier)先生發現的。它底寧靜而崇高的曲調，和華格納雖然壯偉，卻野獷，眩耀的詩篇是一個奇妙的對比。

兩位作曲家想像詩與音樂對歌劇的個別關係所持的態度，也各不相似。對於華格納，音樂是歌劇底核仁，熾熱的焦點，吸引力底中心；它吞沒了一切，它絕對佔先。但這不是這位法國人底概念。音樂的劇台，如同我們在法國所想像的(縱然不是我們眞正具有的)，必須表現去造成一個和諧的整體的一切藝術底聯合。我們要求詩與音樂必須保持一種平等的均勢；假如它們底平衡必需顚倒，而詩底吐露是更有意識，更具理性的話，我們寧願詩不是損失者。那曾經是格魯克底目標，因爲他把它實現得十分好，所以他獲得在法國大衆當中永不能毀傷的美名。得布希底力量置放在他曾經由它接近了音樂底中和與無私的法則裏，置放在他曾經由它接近了音樂底中和與無私的法則裏，置放在作爲一個作曲家的他，把自已天才爲戲劇服役的計劃裏。他決不想統治梅特林克底詩篇，或是用音樂底急流呑噬了它；他曾經把它全然作爲自身底一部分，以至現在沒有一個法國人在想起這戲劇裏的一章一節，而得布希底音樂不同時在他心上歌唱的。

不提這些造成這作品在歌劇史上重要性的理由，它仍然有着它成功底更深意義的純音樂的許多理由●。柏萊士和馬麗莎達造成法國戲劇音樂底一個革新，這革新包含了許多事物，

最重要的是宣敍調。

在法國，我們從沒有過——除掉在喜歌劇(Opéra-Comique)裏有數的嘗試之外——一個正確表現我們自然語言的宣敍調。呂里和拉摩拿他們當時的悲劇舞台上的誇張的朗誦作範本。在近二十年內，法國歌劇又選擇了一個更危險的範本——帶着顫音，沉濁而有迴響的着重法的華格納式的朗誦。在法國沒有什麽比這更不愉快的了。具有鑑賞力的人們並不以此爲然，但卻受了牠底害。這時候安東尼(Antoine)吉麥爾(Gémier)和吉特里(Guitry)正把話劇的朗誦改良的更自然些，而這愈顯得法國歌劇誇張的朗誦更陳腐可笑。所以宣敍調底革新是無可避免的了。從得布希現在完成這革新的同樣方向出發㊁，盧騷先觀察到它。在他底論法國音樂書(*Lettre sur la Musique française*)裏，他顯示出『有那麽和諧，單純的重音』的法語底抑揚性，和法國歌劇宣敍調底『顫抖而喧囂的頓挫』是毫無關連的。他結論說，像這一類的宣敍調纔最適合我們：『它蕩漾在較小的間歇當中，音響的升降不太多；必須有稍稍持久

㊀ 原註：那是爲着音樂家們的。但我相信，爲着大衆，其他理由是更重要的——事實上常是如此。

㊁ 原註：我們必須注意，十七世紀有欣賞力的人們是反對法國歌劇太矯揉的朗誦的。牟生（Mersenne）在一六三六年寫道：意大利人在唱歌時所常用的朗誦和着重，具有太過的悲劇和喜劇味了，所以他們不希望再使用它們。

的聲音，不是噪音，不是任何類的吶喊——確沒有模倣的歌唱，音符底時値，間歇沒有一點不平均。」這正是得布希宣敍調同樣的定義。

柏萊士和馬麗莎達在交響樂底結構上，也和華格納戲劇截然不同。對於華格納，它是從同一巨大的根萌芽的有生命的東西，是組織了的樂句底一個體系，像一株橡樹樣，有着堅強的生命力，使枝幹伸向各方。或者，用別的比喻吧，它像一幅雖然一時不能完成，卻給我們有了印象的畫；不問它底主題隨後被潤色，修改，它仍然有着緊湊的一體底，和不可毀滅的混凝底效果，沒有什麼可以把它分離。得布希體系相反地，可以說是一種古典的印象主義——一種優美的，和諧的，寧靜的印象主義底形式；它在音樂底圖畫裏循次而進，這些圖畫底每一幅和靈魂生活底每一個精微，瞬息的時刻息息相通；這畫是由具有細膩筆觸的聰明的點劃繪成的。此種藝術和莫索斯基㊀的關連（雖然絕沒有他底粗獷）是要遠勝於和華格納的，不必管在這作品裏一些次要的特性，那使人偶或地連想到帕息弗的。在柏萊士和馬麗莎達裏，人們可以發覺是沒有貫澈全部作品的持久的導旋律（Leitmotifs）的，也沒有想把性格和典型底生命演繹到音樂裏去的主題；而替代這些的，是表現變化的感覺的樂句，或者是爲感覺所變化的樂句。還有，得布希底和聲也和華格納以及所有的德國派不同，他們底和聲，只是一種綁緊在對位底專制規律之下的，被桎梏的和聲；而得布希底，正如勒魯哀（Laloy）㊁

所說，是一切和聲最先的和聲，在它自身裏有着它底始末。

得布希藝術僅想表達片刻底印象，是不想拿隨後來臨的一切，來煩擾它自身的，它不爲憂慮所約束，它從片刻的欣悅裏獲得它底滿足。在和聲底園子裏，它選擇最美麗的花朵；表現底眞醇性在它裏面佔次要地位，它第一個理想是快樂。在這點上，它一再解釋法人美學上的感覺主義，那就是尋求藝術裏的快樂，不願意容受醜惡，卽使它似乎被戲劇和現實的需要而赦免無罪的話。莫札特具有同樣的思想：『音樂，』他說，『卽使在最恐怖的情況之中，也決不可以損傷耳朵；也必需愉悅它；簡單地講，音樂終歸是音樂。』

至於得布希和聲底語言，他底新奇，像一些他底愚蠢崇拜者所說的，不在於新和弦的創造，而是在於使它們有新的用途。一個人不能因爲他使不能解決的七度，九度，連續的長三度，長九度，和基於全音階的和聲底進行有用，就能成爲一位偉大的藝術家；只有當他可以使它們表現些什麼，纔足以使一個人成爲一位藝術家的。得布希底成功不是憑依於得布希體裁底許多特質——這些特質，誰都足以從在他以前的大作曲家，像蕭邦，李士特，卡布來，

(一) Modeste Petrovitch Moussorgski(1839-81)，俄作曲家。

(二) 原註：沒有其他的批評家，我想，像他這樣明確地認識得布希底藝術和天才吧。他底一些分析是敏銳的直覺底模式。這位批評家似乎和這位音樂家是一體的。

理查・司特勞斯，發現許多單獨的例子——而只是因為對於得布希，這許多的特質只是他人格的一種表現，是因為柏萊士和馬麗莎達：「這九度底國土」，有一種不是為其他樂劇所曾抒寫過的詩的氛圍。

配器是有意地加以約束，輕妙而各自分離，因為得布希，對於那華格納藝術曾經使我們習慣的，衆音的歡娛的豐宴，存着絕對的藐視；它樸素，修整有如十七世紀後期的精美的古典樂句。Ne quid nimis（『不過剩』）是這位藝術家底格言。替代了那泯合一切音色，而取得鉅重的效果的，他像是使它們各別的個性分開了，不改它們底個性，精妙地把他們聯合起來。像今日的印象派畫家一樣，他是用原始色來繪畫的，但卻有着排斥一切粗糙（只要它們似乎不適當）的細密的節制。

我已經舉出過多的理由，來說明柏萊士和馬麗莎達底成功，和它底欽慕者在歌劇史上所給予它的地位。但可以相信的，是這位作曲家並沒有像他底學生們一樣銳敏地，意識到自己對樂劇的革新。這革新對於他有一種較為本能的特質：那正是賜給它以力量的。它適合法國精神底一種不自覺的強烈需要。我敢大膽地說，得布希作品在歷史上的重要性，是較它底藝術價值更形偉大。**他底個性不是沒有瑕疵，消極的瑕疵或許是極端嚴重——缺乏某一些品**

質，但由於劇烈的，太甚的瑕疵往往造成藝術世界底英雄，像悲多芬和華格納，他耽於感官逸樂的天性細膩而又善變；他底夢境精緻，清晰得像十六世紀一個『七星派㊀』詩人和一位日本畫家底藝術。在他底種種稟賦裏，我發現有一種特質，是我在任何音樂家——或者除掉莫札特——身上沒有發現得這樣明朗的；這特質就是一種具有高尚格調的天才。得布希有它有得太過，他在他音樂熱力，以至它底生命顯得荒蕪以前，總是犧牲藝術底其他因素，來遷就它的。但人總不能騙自己，荒蕪是明顯的，在他作品裏，有很多證據足以知道惟一有隱蔽的，是他底熱情。只有旋律底顫動，只有像掠過眼際的陰影似的配器告訴我們，這扮演在角色們心中的戲劇。在歌劇中，像這種高貴的感情的羞澀似乎是罕見的，正如在詩歌裏，一闋拉辛㊁悲劇的罕見一樣——它們是相似性質的作品，同樣是法國精神最整秩的花朵。任何生長在異國的人們想好奇地知道法國是什麼，想了解她底天才，必需得讀柏萊士和馬麗莎達，正如他們必需得讀拉辛底柏勒奈栖(*Bérénice*)一樣。

㊀ 十六世紀法國有一些詩人，模倣意大利古典作品，稱七星詩派(Pléiades)，他們將意大利十四行詩體輸入法國。以 Bellay, Ronsard 二人爲最著名。

㊁ Jean Racine(1639-96)，法蘭西繼郭乃意(Pierre Corneille)後之大悲劇家。柏勒奈栖爲其一六七〇年所出版之悲劇。

並非得布希藝術能整個代表法國天才，還超越過拉辛所能做的；因爲這裏還有着全然不同的另外一面，不是由他們代表的；另一面是英雄底行逕，是理性與歡笑底酩酊，是熱情的光芒，，是刺伯雷，莫理哀，笛德羅底法國，在音樂上，我們說——因爲缺乏更好的名字了——是白里奧士，比裁底法國，說眞話，那是我敬愛的法國。上天保佑，不要讓我忽視任何一面！兩個不同的法國底平衡創造了法國的天才。在我們當代音樂裏，柏萊士和馬麗莎達是我們藝術底一個極端，正像卡門在另一極端一樣。一個是整個在表層上面，整個生命沒有陰影，沒有低沉。另一個是在表層下面，浸沐在朦朧裏，包纏在寧靜裏的。這兩重理想是籠蓋法蘭西島上柔美的，燦爛的天空的，和藹的陽光和迷濛的霧靄底更迭。

樂音德法論

論法德音樂

一九〇五年五月，亞爾撒斯·勞林第一次的音樂大會在斯特拉斯堡舉行。這是藝術上一件大事，是想把在亞爾撒斯土地上，有若干世紀不和的、競爭的渴望甚於互相了解的渴望的兩種文化連合在一起。

這音樂盛典(fêtes musicales)底官方節目着重在使它底組合者和睦的目的。下列的話是從這由斯特拉斯堡的本第納(Max Bendiner)博士所編撰的節目書中引來：

「音樂足以建立一切卓越的使命，她是在很多方面彼此陌生的民族，種族和國族之間的一個聯繫；她能連合那不可連合的，能給那相互仇視的帶來了和平……沒有一個地方比亞爾撒斯·勞林更需要音樂友愛的協助了，亞爾撒斯是民族的古集會所，從無由記憶的時代起，南方和北方已經在這兒交換它們物質和精神的財富；沒有一個地方比斯特勞斯堡更適於歡迎她了，斯特勞斯堡，羅馬人建築的古城，直到今日，它依然是一個精神生活底中心。所有偉鉅的智慧的潮流都會在亞爾撒斯·勞林人們身上留下標記；所以注定地他們得擔任做不同時代，不同民族的仲裁人！東方和西方，過去和現在在這裏相逢，攜手。在像這次一類的大會裏，不是要獲得美學上的勝利；而是要把不同時代，不同民族底藝術裏的偉大，高貴和永恆聯合爲一。」

對於亞爾撒斯——這萬古的沙場，希冀來發軔這一類的歐洲阿林匹克大會是一種光采四射的雄圖。但且不提這些良好的意旨，兩個民族這次會晤底結果還是兩種文化，兩種藝術——法德藝術，在音樂原野上的一場戰鬪，因爲能代表今日歐洲音樂裏確然存在的一切，是這兩種藝術。

如此的比武是異常激烈的，全體的戰士都該盡最大的努力。但，不幸地，法國對這件事異常淡漠，參加像這種國際性的會戰，觀察這鬭爭底條件是否堂堂正正，該是我們音樂家和批評家底責任。我認爲我們底藝術必得用足以代表的來代表，這樣，從結果裏，我們可以明白一些實情。但法國人在這時候什麼都沒幹；依然全神灌注在巴黎的演奏會裏，在巴黎每一個對每一個都極熟識，他們已經不能，也不敢自由地去批評了。這樣，我們底藝術是在一種朋黨底氛圍裏凋零了，忘了去尋覓開朗的穹蒼，去欣悅於對異國藝術有力的戰鬪。因爲我們大多數的批評家寧願渺視異國藝術的存在，卻不想去了解它。我從沒有比這次在斯特拉斯堡大會裏，對他們的冷漠更爲懊惱的了，在這裏，不提那由於我們自己疏忽地表現的法國藝術不利的條件，我明白倘若我們是這場戰鬪裏津津有味的旁觀者，它底意義會是怎樣！

全然的折衷主義被運用在這次節目底安排上，誰都可以發覺莫札特，華格納和布拉姆

斯：栄沙・弗南克和古斯達夫・卡本鐵(Gustave Charpentier)，理查・司特勞斯和馬勒(Maher)的名字混在一道，法國的歌唱家像喀桑尼(Cazeneuve)，達路凱絲(Daraux)，法意的演奏家像馬提謳(Henri Marteau)，布桑黎(Ferruccio Busoni)和德奧以及斯堪的那維亞半島的藝術家們都連袂而來。管弦樂隊（斯特拉斯堡樂隊"Strassbürger Städtische Orchester,,)和由斯特拉斯堡許多Chorvereine（合唱團）編組成的合唱隊，由理查・司特勞斯，古斯達夫・馬勒和喀麥・夏維納(Camille Chevillard)分任指揮，但在這羣著名的Kapellmeister（指揮）的名字之外，不能讓我們忘記那眞正是這次演奏會底靈魂的人——斯特拉斯堡的愛因斯特・明施(Ernst Munch)教授，他是亞爾撒斯人，這次所有的預備演奏都由他指揮，但到最後他隱匿了自身，把一切榮耀歸於外來的管弦樂隊的指揮們。明施教授又是聖・吉路明(Saint-Guillaume)的風琴家，在斯特拉斯堡從事音樂工作比誰都多，他在這裏訓練了一個優良的合唱團（聖・吉路明合唱團"Choeurs de Saint-Guillaume,,)，組織過一個完美的巴哈作品演奏會，後者由一位亞爾撒斯人，A・施外替測爾(Albert Schweitzer)助成的。施氏的大名對於音樂史家是很熟悉的。他是聖托瑪斯神學院(Thomasstift)院長，牧師，風琴家，斯特拉斯堡大學教授，對神學，哲學有許多有趣味著述的作者。此外他還寫過一本迄今還很出名的書，巴哈傳，這書有値得注意的：第一、它是用法文寫的（用斯特拉斯堡教授名義在萊比錫

印行）。第二，因爲它顯示出法德精神的和諧，而給了對巴哈和古典藝術研究一種新生命。我和這些生長在阿爾撒斯土地上代表最優秀的阿爾撒斯土地上，代表優秀的阿爾撒斯文明和最精美的德法文化的人士們邂逅，使我殊感興味。

這三天大會的節目如下：

五月二十日，星期六

阿柏隆序曲(*Oberon Overture*)：韋伯

指揮：理查・司特勞斯

福音(*Les Béatitudes*)：朵沙・弗南克

指揮：喀麥・夏維納

意大利印象(*Impressions d' Italie*)：古斯達夫・卡本鐵

指揮：喀麥・夏維納

歌三闋：希白留(Jeau Sibelius)，沃爾夫，雅內非爾特(Armas Järnefelt)

獨唱：雅內非爾特夫人(Mme. Järnefelt)

藝術歌人末場：華格納

五月二十一日，星期日

第五交響樂(*Cinquième Symphonie*)：馬勒

指揮：馬勒

狂想曲(*Rhapsodie*)：布拉姆斯

指揮：愛因斯特·明施

G大調斯特拉斯堡小提琴協奏曲：莫札特

小提琴：馬提諷

指揮：理查·司特勞斯

家庭交響樂：理查·司特勞斯

指揮：理查·司特勞斯

五月二十二日，星期一

高里奧朗前奏曲(*Ouverture de Coriolan*)：悲多芬

指揮：馬勒

G大調鋼琴協奏曲：悲多芬

鋼琴：布桑尼

給久別的愛人(*An die cufernte Geliel te*)：悲多芬

獨唱：亥斯(Lndwig Hesse)

第九交響樂：悲多芬

指揮：馬勒

在這次大會裏，夏維納先生單獨地代表了法國音樂家；對於一個指揮，他們不能再做更好的選擇了。但德國卻選派他們最偉大的兩位作曲家，司特勞斯，馬勒作代表，來指揮他們底新作。我想，推舉我們第一流的作曲家去和這兩位在他們國家所欣獲的榮耀戰鬬，並不算太過吧。

夏維納先生被請求指揮的，不是我們新作家，像得布希，像杜卡底作品，他能把他們底風格表現得完整。被請求指揮的是弗南克底福言，一種，我想，他連它精神都不了解的作品。弗南克神祕的細緻已遠離了他，他只表現出那些戲劇性的。所以福言底演出，雖終於獲得不少的崇敬，然而卻遺留下弗南克天才底一種不完全的理念。

不可思議的，同時也正是使夏維納先生苦惱的，是福言並非全部的演出，而只是一部分。關於這一點，我想冒昧地奉勸將來在和這相似的大會裏，做嘉賓的法國藝術家們，決不要佯爲無覩地同意一個節目單，除非是尊重了他們底願望，或是擯絕了他們底佑助。如果法國音樂在德國人的 musikfeste（音樂大會）裏有節目，法國人必須被選擇足够代表他們的作品。總之，一位法國指揮，不能說從巴黎邀請去，當到達的時候，發現的是本殘缺的樂譜，一些連本身也不完整，任意選擇的零碎。八段福言，他們只演奏之五段，第三，第八還是節略。這表示對藝術缺乏尊敬，作品必須如它本來地演出，不然就不必。

如果在這三天大會裏，創辦的人們有把第一日奉獻給法國音樂的謙恭，或是專爲它舉行一個音樂會的話，必較會適當些。但無疑地他們是謹愼地把法國作品夾雜在德國作品之間，好削弱它們底效果，好減低那可能有的（眞正的）熱誠——由於這熱誠，當亞爾撒斯・勞林底執政官(Statthalter)在場時，法國音樂會被阿爾撒斯一部分大衆接受的。更甚於此的；是我，或者在斯特拉斯堡的任何人不也會相信是出之於音樂理由的選擇，被選爲這晚壓台的德國作品藝術歌人底末景，有漢・沙克(Han Sachs)玎玲的聯句的，在那裏面他痛斥外國的虛僞和外國的輕浮(Wälschen Dunst mit wälschen Tand)。這種無禮——雖然在同一音樂會裏，已表明外國藝術的不可忽視。這些話確實極爲無聊——毫不值得再提，如果它們僅足說明參加這次大會的法國藝術家底淡漠，是如此令人懊惱的話。其實他們肯預先注意一下節目，加以反對，這種謬誤就不會發生。

我敍述這小小的意外，多半是因爲聽衆裏有不少的亞爾撒斯人和我有同樣的看法，而且在事後向我表示了他們底難受。但暫且不提這個吧，我們法國藝術家決不會讓福言殘缺的總譜，和卡木鐵底意大利印象代表我們底音樂。意大利印象，雖然是光彩的，聰明的作品，但不能算上乘，而且在往昔是很易爲華格納任何宏偉之作壓成粉碎的。如果人們想讓法德音樂有一場鬪爭，也得讓這鬪爭堂堂正正，我再重複地說：讓華格納對白里奧士，讓司特勞斯對

得布希，讓馬勒對杜卡或者梅納(Magnard)，

這次鬪爭的條件如此；不問有無存心，它們對於法國是不利的，然而在公正的觀察家看來，這一次結果卻對於我們滿含希望與鼓勵。

我從未以藝術存有國籍問題，來煩擾自己。我甚至也沒掩飾過我對德國音樂的偏愛；我承認，即在今日，理查・司特勞斯仍然是歐洲第一流作曲家，因爲我有過上面的話，我更有自由，來講我這次在斯特拉斯堡大會所得的奇異的印象——對音樂正在進行的改變，和法國藝術正沉靜地開始替代德國藝術所走的途徑的印象。

「*Wälscheu Dunst und wälschen Tand*。」……當一個人正在聆聽那表現在采沙・弗南克音樂裏純眞的思潮時，便會感覺那譴嚳的言辭被置放得失當。在福言裏，沒有，幾乎沒有一點是純爲藝術的，它是向靈魂傾訴的靈魂。正如悲多芬在他底D調彌撒祭樂末尾寫的，「Vom Herzen……zu Herzen！」（從心靈中來……再回向心靈中去！）我知道在前一世紀，沒有人像弗南克，除非是悲多芬，曾經卓越地保持的是自身底和敍說出沒有庸俗觀念的眞實底美德。在他以前沒有誰把宗教的信心表現得這樣眞誠。弗南克是巴哈以外，惟一眞地瞧見基督，又能使別人瞧見的音樂家。我敢大膽地說，他底基督比巴哈底更純樸；因爲巴哈底思想

常被發展他主題的興味，被某些作曲的習慣，被一些削弱了他底力量的重複和聰明的意匠逗引入歧路。在弗南克音樂裏，我們聽到沒有華飾的，栩栩如生的基督底語言，在音樂和聖語奇妙的諧和中，我們聽到世界良心底聲響。我曾經聽講，有人對C•華格納夫人說，在粑息弗裏有幾段，特別是 *Durch Mitlied Wissend*（『悲智雙修』）合唱，有一種明確的宗教感和啓示力的特質。但我發現在福言裏，有更偉大的力和更眞實的基督精神」

這兒有一件値得驚異的事。在德國音樂大會裏，一個法國人，他代表的不僅是在古典形式裏嚴肅的音樂，而是一種宗教精神，福音精神。這兩民族底特質是相互變易了。德國人已經轉變得難以欣賞嚴肅的宗教信仰。在福言演奏的時際，我注意過聽衆，他們很禮貌地聽着，但有些微的驚詫，彷佛說：『幹什麼這位法國人內心這樣深邃而虔誠？』

『無疑地，』在會場坐在我身邊的李克登貝吉說：『我們底音樂已經開始刺激德國人了。』

德國音樂欣悅於刺激法國人的榮光，還如在昨日呢。

因此，爲了彌補福言底端莊嚴肅，他們讓緊接着它的就是卡本鐵底意大利印象。你可以瞧的出聽衆底輕鬆。終於他們像是聽到一些法國音樂了——有如德國人所以爲的卡本鐵是現存的法國音樂家當中，最受德國歡迎的；他確實是惟一的爲他們藝術家和大衆歡迎的人。他

們從他底配器和主題底愉快的生命裏所取得眞正的快樂，是由於對法國的輕浮——Wälscheu Tand 的蔑視而稍稍增多的，我可以這樣說嗎？

『聽這，』理查・司特勞斯在演奏到意大利印象底第三樂章時對我講：『這是純粹的孟特瑪替的音樂呢，精辭麗句在迸發！……自由！愛！……沒人能相信的。』

總之，他發現這音樂實在很媚人，不成問題地，依照如今單獨地流行在法國的傳統觀念，他是衷心嘉許這位法國人的。司特勞斯眞地喜愛卡本鐵，過去他是他柏林的保護者，我猶記路易絲第一次在巴黎上演時，❶他是爲它表示了多麼的天眞的歡欣。

但是司特勞斯和大多數的德國人想讓自己相信這有趣的法國的輕浮就是法國的唯一的所有物時，他們是全陷入迷途了。他們眞喜愛它，是因爲它已經成爲德國的了；而他們全沒發覺這事實。過去德國藝術家是不會在輕浮裏感到這麼多的愉快的；我很易於指出司特勞斯之所以喜愛它，是由於從他自己作品裏找到例證。今日的德國人是和往日的德國人很少相似了。

這不是僅僅指一般大衆而言。今日的德國大衆都是布拉姆斯和華格納的崇敬者。他們底所有一切對他們似乎都好；他們已經沒有辨別力，他們稱頌華格納，要求重複演奏布拉姆斯，他們心裏所有的不僅是輕浮，而且是多感，魯莽，當我聽到藝術歌人終場時，我感到這

❶「*Louise*」係卡本鐵一九〇〇所寫之歌劇，表現了一種嶄頓的美麗，爲卡氏盛傳衆口之作品。

偉鉅的進行曲底傲慢的音樂，是如何地反映出這爆散着驃壯和自詡的，市儈的軍國主義的民族精神。

最奇怪的是德國藝術家已逐漸失去了解他們自己燦爛的經典的能力，特別是悲多芬底。司特勞斯，很伶俐，了然於自己底限度，不願闖入悲多芬底領域，雖然他感覺他自己的氣韻是較諸其他的德國的 Kapellmeister 要更爲生動。在斯特拉斯堡大會裏，他除掉自己的交響樂外，還指揮了阿柏隆序曲和莫札特的一個協奏曲。這些演出頗爲有趣；從他所指揮的作品里，很有趣地發現出一個像他的精緻的人格。但莫札特底形式是如何地陷入一種隨便的，難以容忍的氣氛；節奏是如何地着重在旋律的花腔上。在這種情形裏，無論怎樣講，司特勞斯正在和協奏曲商量那些解釋的自由是被允許的。但馬勒，卻比較缺乏謹愼，敢於指揮整個的悲多芬演奏會。對那一晚能講些什麼呢？我不必提起那G大調鋼琴協奏曲，布桑尼用一種華美的，表面的，但卻失去了這作品整個寬度的技巧演奏它，他底解釋被大衆熱烈地接受，已經足够令人注意的了。德國藝術家對這種演奏可以不負責任㊁，但對於那被柏林一個男高音盡力嘶吼了的給久別的愛人底精美的迴環，對於那在我看是一個難以談說的第九交響樂底演出得負責任。我決難相信這奧大利的 Kapellmeister 指揮的德國樂隊會犯下這麼多罪過，節拍令人難以置信：諧謔曲全無生趣，慢板火速地進行，沒有遺留下一個夢想的頃刻；終止

時有不少停逗破壞了主題的發展，割裂了思想底線索。管弦樂隊底各部相互違叛，整個不堅定，缺乏平衡，我曾經很嚴肅地批判過温加特勒底新古典的生硬；當聽過這次神經衰弱的悲多芬底演奏後，我遂欣賞温氏健康的平衡和嚴正的努力了。不；在今天的德國，我們不能再聽到悲多芬和莫札特了，我們只能聽司特勞斯和馬勒。

好，就這樣吧，我們要隨遇而安，讓我們離開悲多芬和莫札特，來談談馬勒和司特勞斯吧。

古斯達夫・馬勒現年四十六歲㊀，他是屬於聖徒型的德國音樂家那一類的，頗像修伯特，介乎神父與教師之間。他具有長而修整的臉，覆着亂髮的尖削的頭顱，平滑的前額，隆準，閃爍在鏡片後的雙眸！寬嘴薄唇，凹陷的雙頰，一種慵倦的，有諷刺味的表情，苦行者一般的風采。他具有過份的神經質，把在指揮席上的他，描繪成像一隻痙攣的貓似的側面的漫畫，在德國是司空見慣的。

他生於波希米亞的卡里士(Kalischt)，在維也納作過安東・布魯克勒的學生，後來在那

㊀ 按布桑尼(1866-1924)，係意大利名鋼琴家，故作者有此語。

㊀ 作者此文寫於一九〇五年

裏作過 Hofperdirecktor（歌劇指揮），我希望有一天能更詳細地去讀這位藝術家底作品。因爲他如今在德國是僅次於司特勞斯的作曲家，是南德音樂家主腦人物。

他最重要作品是一組交響樂；這組裏的第五交響樂他在這次斯特拉斯堡大會指揮過。第一交響樂，叫泰坦(*Titan*)，寫於一八九四，全曲結構是基於像塊壘的，像巨人的音階上的，全作建築在上的旋律是像一些确确劈斫的，質料並非上乘的石塊，由於它們底體積，由於它們彷彿魔化的節奏的計劃的堅持的重覆，而感到雄渾。滲互着生硬熟練的風格的，有着或細緻，或粗率的和聲的音樂底簇聚所以值得重視，還是由於它巨大的軀幹。配器是沉重而緊疊，銅樂部分主宰着，粗飾着這巨大建築底黯淡的裝潢，這作品基本理念是新古典的，但有些輕鬆，散漫。它和聲底組織是湊合的：我們可以尋出巴哈，修伯特，孟德爾松底形式在抗衡着華格納和布魯克勒底；由於一種卡隆(Canon)形式的酷似，又讓人想起弗南克底一些作品，整個是像骨董店浮華的搜集物。

這些交響樂主要的特色，概括地說，是合唱與管絃樂配合的利用。『當我想像出一幅偉大的樂畫(*Ein grosses musikalisches Gemälde*)的時候，』馬勒說，『我往往被驅迫的利用言語(das Wort)來作成音樂想像實現的一種援助。』

馬勒從聲樂與器樂底此種聯合裏，獲得一些驚人的效果，他往往由這方面向悲多芬和李

士特去尋找靈感，也做得滿好。不可思議的，是十九世紀對於此種聯合很少利用；我想這收獲是詩與音樂兩方面的

C小調的第二交響樂，開始三部分是純器樂的，第四部分，便聽到唱着這些憂傷單純的詞句的女低音底聲響．

「Der mensch liegt in grösster Noth!
Der mensch liegt in grösster Pein!
Je lieber möcht' ich im Himmel sein!」
（「在極度悲慘裏的人！
在極度痛苦裏的人！
我願我在天上！」）

這靈魂用熱情的呼喚，努力地求通達神祇：

「Ich bin Von Gott und Will Weider zu Gott。
（「我從神那兒來，將會回到神那兒去。」）

隨着是一個交響樂的插曲 *Der Rufer in der Wüste*（沙漠裏的呼喊者）我聽到一個人在

曠野裏帶着痛苦，熱情的聲調的呼喚。隨着是唱克洛卜斯托克復活預言的美麗頌讚的合唱，一個含有啓示的結束：

「Aufersteh'n, ja, aufersteh'n wirst du, mein Staub, nach kurzer Ruh'!」

（「在短短的安息之後，你將再升起，你將再升起，哦，我底塵埃！」）

定律被宣布了：

「Was entstanden ist, das muss vergehen,
Was vergangeu, auferstehn!」

（「凡生的必消逝，
凡消逝的必再升起！」）

所有的管絃，合唱，風琴在永生的頌讚裏連合了。

在第三交響樂裏，被熟知的 *Ein Sommer-morgentraum*（一個夏天早晨的夢）的，始末部分爲純管絃樂，第四部分包含了一些馬勒最好的音樂，尼采底詩可欽慕地被譜上：

「O Mensch! O Mensch! Gib Acht! gib Acht!

Was spricht die tiefe Mitternacht?」

(「哦，人！哦，人！小心呀！小心呀！

冥暗的午夜說些什麼？」)

第五部分是基於一個流行的傳奇的快樂動人的合唱。

G大調的第四交響樂，末尾純粹是歌唱，有着近幽默的特徵，是一種對天堂快樂底天眞的描摹。

不管浮面，馬勒拒絕讓這些合唱交響樂與標題音樂發生關連。如果他以爲在任何標題的形式以外，他底音樂有它自身價值的話，那麼無問題的，他是對的；無疑地，常是一種明朗的 Stimmung（感情的聲音）底表現；事實如此，不問他是否樂意，這種 Stimmung 賜予人對他音樂的一種興趣是遠離了音樂本身的。我對他底人格似乎比對他底藝術更感到興味。

這是德國藝術家們的常事；呼果•沃爾夫是另一例。馬勒這一例確很奇異。當誰讀他底作品，誰就會確信他是現代德國罕有的一型——懷着眞誠的自我主義者。或許他底感情和理想，用眞誠與個人底手法表現它們自身，並沒成功；因爲它們是穿過回憶底雲層和古典底氛圍到達我們的。我不由不想到馬勒的地位是一個歌劇指揮，他底職業使他不適宜去推究他音樂效果的飽和，是令我想到他地位的原因。沒有再比多多判斷，對一個創造精神更必需了。

總之，當它不能判斷出它自己自由志願時，而被迫地去吸收過份的營養，那營養大部份是不能消化的。馬勒罔然地想去捍衞他心靈的聖殿，他已經爲來自各處的異國理想所擾亂了。他底本心，正如一個樂隊指揮樣，是強迫自己去接受它們，擁抱它們，而不是驅逐它們。用着他狂熱的活力，像苦役般負擔着，他無休止地工作，沒有時間去夢想。只有擺脫他管理的工作，蓋上他底總譜，退回到他底自我來，耐心地等待他再變成他自己，馬勒纔會成爲馬勒——如果不是太遲的話。

他的第五交響樂，他在斯特拉斯堡指揮的，我相信更甚於他其他的作品，有接受此種辦法的迫切需要。在這作品裏，他不讓他自己多發揮合唱底功效，那是他以前的交響樂主要的吸引力。他想證明他也能寫純音樂，爲更證實此種主張，他拒絕在這次音樂大會的節目單上，對他作品加以任何解釋，像其他的作曲家在這次大會所做的；他希望它能從直接的音樂觀點上被批判。這對於他是一個危險的嚴重的考驗。

雖然我希望對我很尊重的作曲家底這闋作品，能十分欽慕，但我感到它從這種試驗出發得並不太好。首先，這闋交響樂太長——歷時一點半鐘——卻並沒有它配比底明白的理由。它目的是偉鉅，而建立的是空虛。主題過於平凡。隨着平庸的一個喪禮進行曲和暴風雨的樂章的——在這兒悲多芬似乎被迫地跟孟德爾松受業——是一章諧謔曲，或者不如說是威尼斯

的華爾滋，在這兒，卡布來❶又助了老巴哈一臂之力。次慢板(*Adagietto*)一章有着近於甜美的感傷。末尾的回旋曲(*Rondo*)表現了像弗南克的一個理想，那是全曲最好的部分；在一種瘋狂的酩酊的精神裏被表現出來，和着崩坼的歡欣，一首合唱曲在這種精神裏升起。但全作的效果卻消失在那使它窒息，使它沉重的重覆裏了。全作貫注着一種迂板和矛盾的混合物。它沿着散漫的途路運行，患着樂曲進展的粗莽的抑制的病，患着無端闖入過多觀念，而使全作躑躅不進的病。

總之，我感到馬勒已經被『權力理想』可憐的催眠了……這理想正裝進現代德國所有藝術家的腦中。他似乎有一個沒決斷的心。把憂鬱，諷刺跟柔弱，躁急連合在一道，變成一位追蹤華格納雄偉的威尼斯派的音樂家。無人能表現出朗德婁❷，精緻的華爾滋，和悲涼的夢想樂(*Revery*)之美比他更好的了；可能地無人比他更密邇修伯特綺麗，動人的悲傷底祕密；在他底優良才質和某種過失之間，他常令人想起修伯特，但他卻要作悲多芬，華格納。他是錯了；因為他缺乏他們底均衡和巨人似的力。誰見過他指揮第九交響樂，就會明白了。

無論他怎樣，無論他在斯特拉斯堡使我怎樣失望，但我決不讓我自己輕鬆地或是譏刺地

❶ A. E. Chabrier(1841-94)，法音樂家，印象主義，表現主義音樂之先驅者

❷ Landler，一種慢拍的華爾滋，始於德奧。

談論他，我確信一個有崇高目的的音樂家，會有一天創造出和他自身等價的作品的。

理查·司特勞斯和馬勒是一個迥然不同的對比。他有着一種無所忌畏，永不滿足的小孩底神氣。瘦長，優雅，傲慢，他似乎比今日大多數的德國音樂家有着較高貴的血統。他對於其他音樂家的態度，沒有馬勒可愛的謙虛，而是揶揄的，帶着成功的怠惰的，苛細的。他並不比馬勒較少神經質，當他指揮樂隊時，他似乎放縱在追隨着他音樂——激動得像一塊石子投進清流的音樂底細節的狂熱的舞蹈中了。但他比馬勒較高明些；他懂得在他勞動之後如何休息。由於具有激動的和沉睡的兩面的天性，他極端興奮的神經質是爲他底怠惰平衡了，他心靈深處，有着一種巴伐利亞繁華的愛。我全然相信，當他消耗了大量精神之後，他熱烈的生活時間過去之後，他有的是他自己偏愛的生活時間。誰都可以看的出他眼睛裏有一種朦朧欲睡的神氣，他頗像老拉摩，拉摩能使他自己像一架機器，無思無覩地，作若干時候的散步。

在斯特拉斯堡，他指揮他底家庭交響樂，這標題似乎冒昧地藐視了理性，甚至良好的風格。在這闋交響樂裏，他描繪了他同他底妻，他底孩子（「Meiner lieben Frau und unserm Jungen gewidmet」）。『我不了解，』司特勞斯說，『我爲什麼不能爲自己寫一闋交響樂？我發覺我自己和拿破崙，和亞力山大一樣地有趣呢。』有人會回答他，沒有誰能分享他底有趣。我不想利用這辯論；對一位像司特勞斯樣有價值的藝術家，值得尊敬是無疑的。但在他

談說自己的方面是如何地一再令我不快。他底主題和他用以表現的手法二者之不均衡，是過分強烈。總之，我不喜歡這內在的，祕密的自我底眩耀。家庭交響樂裏缺乏沉靜。家，起坐室，臥房爲一切來客洞開了。這是今日德國家庭的感覺嗎？我承認，不問我對作者如何喜愛，當我初聽這作品時，令我難受的純粹道德的理由。但隨後我改變了我初次的見解，我發覺這音樂值得羨慕。你知道標題嗎？

第一部分顯示給你的是三個人：一男子，一婦人，一小孩。男子用三個主題表現：一個充滿了氣概和幽默的主題，一個沉思的主題，一個表現熱切行動的主題。婦人只有兩個主題：一表現易感，另一表現愛與溫柔。孩子只有一個簡單的主題，它是安靜，無邪，但性格上不太明顯，主題發展之後，才現出它眞正的價值……他像父親還是像母親？闔家環繞着他在討論。『他像他底爸爸』(Ganz der Papa)，嬸嬸們說。『他像他底媽媽』(Ganz die Mama)，叔叔們說。

這交響樂底第二部分是表示這小孩在游戲的諧謔曲。這是可怕的，喧囂的游戲，是海勾力士快樂式的游戲，你可以聽見雙親在絮語家常。我們似乎遠離了修曼底良善的小孩和他好心的家庭了！最後，孩子就寢了，他們搖着他入睡，鐘正敲七下。夜來臨了，有着夢和不寧靜的睡眠。接着是一個可愛的景象……晨鐘在敲七下。人們醒了，有着一場愉快的辯論。我

們聽到一種雙重的賦格曲，這裏面，男子底主題和婦人底主題以憤怒的和嬉娛的固執相互矛盾着；男子在滔滔不絕地講，終止是對小孩和家庭生活的頌讚。

如此的標題不是領導讀者，而是逗引他走上歧途。強調他趣味的，喜劇的一面，使工作底理想變了質。不管司特勞斯曉示我們，他並不想創造一幅結婚生活的有趣圖畫，而只是想頌揚結婚和做父母的神聖，那也沒用，無疑地，這裏是有着喜劇的一面的。但他有着如此強烈的幽默的特質，不得不使人以爲這特質是超越他底一切的，除掉他提到孩子時，那男子粗闊的欣喜便轉爲雅正，那婦人激越的嫵媚便轉爲溫柔而外，音樂沒有一點眞正的嚴肅和宗教感。此外，司特勞斯底諷刺和詼諧是佔優勢的，而且達到一種純史詩的歡欣與偉力。

但誰都得忘記那不聰明的標題，它易於挨近惡劣的趣味和惡劣的另外一些東西。當誰能忘記了那標題，誰會發現這是一個四章配比的很好的交響樂——快板，諧謔曲，慢板，和賦格體的末章——這是現代音樂傑作之一。它有司特勞斯前一交響樂英雄生涯熱情底絢爛，在藝術底結構上，它比英雄生涯卓越；誰都可以說是從死和變形之後，司特勞斯最完整的作品，有着死與變形所缺乏的色彩和技巧底豐綽。誰都被那輕鬆溫柔，但能顯出細緻的感覺底陰影的配器所迷惑的；在馬勒像沉重而沒發酵的麵包的配器底頑強的巨塊之後，尤其吸引我。對於司特勞斯一切都充滿了生命與健勁，沒有一點荒蕪，可能是他主題初現時，性格有

些籠統；或許是旋律底迸吐有些拘束，不太高超；但它是十分有個性的，誰都不能在發覺那些燃燒着青春的熱情的，如箭般劃過長空的，纏卷在放縱的枝蔓裏有力的主題時，不連想到他底人格。慢板描摹着黑夜，雖有着惡劣的趣味，但有着不少的嚴肅的，狂想的，激動的情緒。末尾的賦格曲是異常活潑，是混合着偉巨的詼諧和英雄的牧歌，足以媲美悲多芬，在它底發展的寬度裏，令人想起悲多芬底風格。終止的頌讚洋溢着生命；它底歡欣令人心動。在音色奇妙的連合裏，惡劣的不一致和過分的和聲的效果是被減削得幾乎不見了。它是一位有感覺，有力量的藝術家底作品，他是寫藝術歌人的華格納底苗裔。

總之，這些作品，不提它們很明顯的大胆，使人了然司特勞斯和馬勒已開始從他們早期的立足點上，做祕密的退卻已經在放棄標題交響樂。司特勞斯底上一作品，若不加添任何註解，單單地稱爲家庭交響樂的話，不會有所損失。它是一闋眞正的交響樂；馬勒作品情況也正相似，但馬勒和司特勞斯已經在改變自己，正回返向古典的交響樂底典型。

聽過這一類作品，還有些更重要的結論：第一，司特勞斯底天才在德國音樂中已逐漸優越。司特勞斯，帶着他那些值得注意的過失，峙立在他幻想底溫煦裏，他難以遏止的自然裏，和永恆的青春裏。他底智識，他底藝術在日漸蒼老的德國藝術裏日益滋長。德國音樂，

一般地說，已經顯示出某些嚴重的症兆。我不想詳論它底神經衰弱，因爲它正在一種足以使它變智慧的危機中踱越着；但我卻怕隨着過度的神經興奮來到的是麻痺。不管她仍富有天才，德國已迅速地失去她主要的音樂的稟賦，這多令人不安。她旋律底美全然不見，在司特勞斯，馬勒或是呼果•沃爾夫音樂裏，已經找不出一條眞正有價値的，或是任何眞正新異的旋律了，除掉它對一首歌辭，或者一種文學理念的盡力和它和聲底發展之外。此外，德國音樂已逐漸失去它深邃的精神；只有從沃爾夫作品裏尋出這精神底痕迹，謝謝他最不愉快的生涯；在馬勒作品裏就幾於沒有了，不管他怎樣盡力把他底心靈貫注；在司特勞斯作品裏，便全然沒有，縱然他在這三位作曲家裏最爲動人。德國音樂家已不再有任何的深度了。

我曾經說過，我把這種事實歸咎於劇院可憎惡的影響，大多數音樂家，不是做 Kapellmeister，便是做歌劇指揮，依附着劇院，因此他們必須使他們底音樂具有樂劇底特點，雖然音樂浮淺——是爲了表演，主要的是爲了效果纔寫的音樂。

更比這劇院影響還有毒害的是「成功」的影響。現在的音樂家太易於使他們底音樂演出了，一作品剛寫成，隨卽便付諸演出，音樂家們無暇在孤獨和寂寞裏和他底作品生活一些時候。還有，德國的大音樂家底作品是被許多不同的讚美所擁護：由於他們底 Musikfeste，由於他們底批評家，他們底報紙，他們底音樂指南 (Musikführer)，這是他們作品辯論的解

釋，預先地大量散播給羔羊般的大衆。因此一個音樂家易於自滿，易於信任任何對他們作品恭維的意見。這和悲多芬是如何地不同，悲多芬，一生在錘鍊着他底許多同樣的主題，把他底許多旋律，在定型以前盡量推敲。馬勒就不能如此，他底主題是悲多芬在未完成狀態裏的理念底粗陋的刊本。但馬勒不能使這粗陋的草稿更進一步。

最後我要談到脅迫德國音樂最大的危機。這並非謬論。對於藝術沒有比過多還要惡劣的不幸了。音樂已經把音樂家淹溺。大會接着是大會；在斯特拉斯堡大會之後，是在埃塞那哈的一個巴哈大會，週末是蓬城的悲多芬大會，這麼多的音樂，劇院，合唱團，室樂團，攫奪了音樂家整個的生命。他如何能有時間孤獨地去聆聽歌唱在他內心的音樂？沒有感覺的音樂底洪流已氾濫進他靈魂底聖殿，削弱了它神聖的孤獨性，和它思想底寶藏。

你不要以為這種音樂的過剩在德國往日就已存在了。在古典大師底時代，德國很少有什麼舉行定期音樂會的任何組織，合唱的表演尤其罕見。在莫札特和悲多芬時代的維也納也只有一個簡單的舉行音樂會的聯合組織，並沒有什麼 Chorvereine 。這在德國其他的城也是如此。那麼上一世紀德國音樂文明奇特的發展能均衡它藝術的創造嗎？我從不這樣想；誰都會感到二者並非平衡的。

你記得那首杜卡智慧地譜了音樂的歌德底『魔術門徒』(*Der Zauberlehrling*)嗎？當他師

傳不在，門徒唸了一些魔術的咒文，於是無人可以關閉的洪流底閘門開放了，於是屋子淹掉了。

這正是德國今日所做的，她讓音樂洪流氾濫，但她大概要被它淹掉的。

譯後記

譯後記

本書是羅曼・羅蘭古代音樂家評傳(*Musicieus d'Autrefois*)的姊妹作。裏面的各篇發表年代並不一致，白里奧士篇發表在一九〇四年三月一日與十五日的巴黎評論，華格納篇底席格夫里德發表在一九〇二年一月一日的巴黎評論，楚斯坦發表在一八九九年十一月份的戲劇藝術評論，聖桑篇發表在一九〇一年十一月一日的巴黎評論，丹狄篇發表在一九〇三年一月十五日的巴黎評論，司特勞斯篇發表在一八九九年六月十五日的巴黎評論，沃爾夫篇發表在一九〇五年五月十五日的巴黎評論，皮若西篇發表在一八九九年三月十五日的巴黎評論，得布希篇發表在一九〇七年十一月二十九日的*Margarine*雜誌，論法德音樂篇發表在一九〇五年七月一日的巴黎評論，至一九〇七年始蒐集爲一帙印行。譯者譯本書在一九四五年秋天，到一九四六年屬稿甫竟，羅曼・羅蘭逝世噩耗驟傳，中心哀悼，難以言宣，謹將此譯獻於國人，略示對這位偉大的人類文化戰鬪員菲薄的景仰。

感謝學燈，中原，音樂月刊，音樂藝術，文訊等刊，由於它們，此譯得以分別先行和讀者們會晤。

感謝濱蓀，智愍等，由於他們鼓勵和幫助，此譯得以完成。